

Marco Campanile

Il fonosimbolismo di Pascoli oltre i confini della lingua italiana

1. Tradurre Pascoli

Dietro immagini che, a prima vista, sembrano semplici bozzetti realistici o quadri di vita campestre, si nasconde un mondo popolato da innumerevoli simboli, suoni, odori, impressioni, spesso immerso in piacevoli o inquietanti atmosfere sonore circondate da un alone di fuggevolezza e di mistero.

Basta iniziare a leggere il primo verso di qualsiasi componimento di Giovanni Pascoli e ci si ritrova subito immersi in una sinfonia di colori e di immagini, in un concerto in cui ogni strumento intona la propria melodia restando sempre in perfetta armonia con gli altri pezzi dell'orchestra. Eppure il lettore dovrà aguzzare la vista e tendere l'orecchio: solo in questo modo potrà penetrare in un mondo dai contorni indefiniti e udire l'eco di suoni lontani.

1.1 Dal “mazzolin di rose e viole” alle “basse tamerici”

Musica e colori non sono gli unici aspetti della poesia di Pascoli: il loro isolamento comporterebbe un enorme rischio, in quanto determinerebbe la rottura di ogni legame con la realtà, producendo un mondo evanescente e privo di concretezza. L'intento del poeta non è quello di abbandonarci in spazi privi di coordinate, lasciandoci nell'ubriachezza di sonorità a noi sconosciute. Il vincolo del mondo oggettivo, seppure talvolta si attenua, non deve mai sparire. Come coniugare dunque, i due aspetti?

La soluzione a tale problema giace nella scelta del lessico. L'intera produzione poetica di Pascoli è caratterizzata infatti dalla presenza di un linguaggio che non ha eguali per la sua precisione e per la sua esattezza. Oltre ad acquisire un valore sonoro all'interno del contesto in cui viene inserita, ogni parola aderisce nella maniera più minuta ai particolari del mondo campestre e della vita familiare, senza perdere tuttavia la sua potenza evocativa.

Eppure l'impiego di un linguaggio tecnico in ambito letterario rappresenta una vera e propria rarità. Lo stesso Pascoli, all'interno di un saggio del 1914, intitolato *Il sabato*,

stronca l'intera produzione poetica precedente, imputandole un errore di indeterminatezza, «per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, la capinera e i falchetti con quello di uccelli»¹. La critica del poeta si rivolge con veemenza soprattutto ad una famosissima scena dipinta da Leopardi ne *Il sabato del villaggio*, quella della donzella che reca in mano un "mazzolino di rose e viole": com'è possibile accostare questi due tipi di fiori, se le rose sbocciano a maggio e le viole fioriscono a marzo? «Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era proprio di rose e di viole» commenta in maniera sarcastica il poeta, «rose e viole nello stesso mazzolino campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere»².

Di fronte a tale situazione, Pascoli decide di dar vita a una svolta, garantendo per la prima volta l'accesso nel mondo della poesia a quei fiori e a quegli animali trascurati o del tutto ignorati dalla tradizione poetica anteriore. Se nel componimento di Leopardi appaiono generiche viole, nella poesia di Pascoli fanno irruzione le violaccioche, fiori purpurei o gialli molto profumati.

I fiori nobili ed eleganti saranno dunque rimpiazzati dalle più svariate piante selvatiche, così come le note melodiose dell'usignolo cederanno il posto al canto inquietante dell'assiuolo.

Fin dal titolo di una delle sue raccolte più fortunate, *Myricae*³, è possibile individuare tale intento. Il termine latino corrisponde all'italiano tamerici, ed è ricavato da un passo delle *Bucoliche* di Virgilio, il quale scrive: «paulo maiora canamus. Non omnes arbusta iuvant humilesque myricae». Tuttavia, in epigrafe al suo volume, Pascoli riprende solo una parte del passo: «Arbusta iuvant humilesque myricae» cambiandone quindi il significato. Mentre Virgilio si proponeva di innalzare il tono dei suoi componimenti, Pascoli afferma il suo scopo di dar vita ad una poesia del quotidiano. A quest'intento corrisponde l'immagine delle "basse tamerici".

I fiori della poesia pascoliana non solo si stagliano nettamente davanti agli occhi del lettore, ma lo coinvolgono anche in una sinfonia di profumi. Accanto agli "albicocchi in

¹ Pascoli, G. *Il Sabato* (www.classiciitaliani.it).

² *Ibidem*.

³ La prima edizione di *Myricae* (1891) contiene ventidue poesie. La raccolta venne man mano ampliata nelle successive edizioni del 1892, 1894, 1897, arrivando a contenere, nella quinta ed ultima (1900) centocinquantesi testi ripartiti in quindici sezioni. Essi furono composti nell'arco di tempo compreso fra il 1877 e il 1900.

fiore”, illuminati da un raggio di sole, esala “l’odorino amaro” del prunalbo. Ancora una volta si assiste alla scelta di un termine inconsueto: al ben più comune biancospino, Pascoli preferisce “prunalbo”, così come, ne *Il gelsomino notturno*⁴, le cosiddette “palle di neve” vengono denominate attraverso il termine “viburni” che, sebbene sconosciuto, risulta più appropriato.

Talvolta la presenza di un lessico così specifico potrebbe originare problemi di comprensione nel lettore, soprattutto quando egli si imbatte in un componimento intitolato *Digitale purpurea*⁵. È solo attraverso una nota esplicativa oppure mediante un’attenta lettura della poesia che il lettore potrà comprendere a cosa si riferisce il poeta: “una spiga di fiori, anzi di dita spruzzolate di sangue, dita umane” che, con il suo profumo dolciastro, ammalia ed uccide chi lo odori. Pascoli si dimostra quale perfetto conoscitore della botanica, dal momento che non solo nomina con esattezza differenti fiori, ma riesce a descriverne minuziosamente i profumi, differenziandoli nettamente l’uno dall’altro. Allo stesso tempo, l’aroma inebriante di un fiore dal nome ignoto come la digitale purpurea può essere trasformato nel segno di un’esperienza amorosa proibita, così come la fecondazione del gelsomino notturno, dai petali “un poco gualciti”, allude all’atto procreativo di due giovani sposi. L’esattezza linguistica e l’indugio nel particolare, mediante i quali il poeta descrive la natura, non rispondono a fini realistici, ma all’obiettivo di rappresentare il mondo umano.

Tale finalità accomuna anche quei termini tecnici relativi al lavoro dei campi che di tanto in tanto appaiono in alcuni componimenti. In *Lavandare*⁶, l’aratro abbandonato “in mezzo alla maggese” è non solo il simbolo di una donna triste e malinconica che attende il ritorno del suo amato, ma anche il destino di solitudine e di abbandono di ogni essere umano.

Accanto a fiori inconsueti e poco stimati dai poeti, anche un gran numero di specie di uccelli varca le soglie del mondo poetico. Se Leopardi, passata la tempesta, udiva “augelli far festa”, Maria e Rachele, le due donne che appaiono in *Digitale purpurea*, ricordano “i

⁴ *Il gelsomino notturno* fu pubblicato nel luglio del 1901, in occasione delle nozze di un intimo amico del poeta, Gabriele Briganti. Fu poi inserito nella raccolta *Canti di Castelvecchio* (1903).

⁵ *Digitale purpurea* apparve per la prima volta nel 1898, all’interno della rivista «Il Marzocco». Successivamente, fu inclusa nell’edizione dei *Poemetti* del 1900.

⁶ *Lavandare*, composta fra il 1892 e il 1894, fa parte della sesta sezione di *Myricae*, *L’ultima passeggiata*, nella quale è incluso anche il componimento *Arano* che, come *Lavandare*, richiama il lavoro dei campi.

ginepri tra cui zirlano i tordi”. Che tipo di uccelli erano quelli di Leopardi? Passeri, usignoli? Non ne siamo a conoscenza. Pascoli, invece, sceglie di evitare termini generici, identificando precisamente la specie di cui parla. Come ad ogni fiore viene associato un particolare e specifico odore, così, ad ogni tipo di uccello, corrisponde un verso. Ecco il motivo per cui i tordi non cantano, ma “zirlano”.

1.2 Il fonosimbolismo di Pascoli fra termini e parole

L'intento di oggettivazione della realtà, che scaturisce dall'impiego di tecnicismi e di un lessico speciale, potrebbe costituire però un ostacolo alla realizzazione di una poetica del quotidiano. Il rischio sarebbe quello di rivolgere la poesia solamente ad un elitario pubblico di specialisti, tagliando fuori una cospicua porzione di lettori.

L'obiettivo di una poesia antielocuente viene raggiunto mediante un accuratissimo lavoro sul linguaggio: accanto a termini tratti dal campo semantico della botanica, appare un gran numero di onomatopee. Il loro accostamento fa oscillare il linguaggio di Pascoli da un estremo all'altro della lingua italiana. Esso non vacilla ma si regge in piedi in perfetto equilibrio. Ed ecco che, sul sottofondo di un leggero e misterioso “fru fru tra le fratte”, si ode il triste canto dell'assiuolo.

Ciò permette di riscontrare come, prima di generare suoni o sprigionare odori, la poesia di Pascoli si basi su uno studio profondo della lingua italiana e dei suoi mezzi espressivi, i quali, una volta selezionati e combinati tra loro, possono divenire fonte di qualsiasi tipo di sensazione. La radice della poesia pascoliana si rivela, dunque, la lingua.

La straordinaria peculiarità del linguaggio di Pascoli è oggetto di un saggio critico di Gianfranco Contini, che ne individua la doppia natura: quella “pregrammaticale” e quella “postgrammaticale”:

Riconosciamo anzitutto la presenza di onomatopee, «videvitt», «scilp», «trr trr trr terit tirit», presenza dunque di un linguaggio fonosimbolico. Questo linguaggio non ha niente a che vedere in quanto tale con la grammatica; è un linguaggio agrammaticale o pregrammaticale, estraneo alla lingua come istituto. D'altro canto incontriamo in copia termini tecnici, tecnicismi che qualche volta sono in funzione espressiva, qualche volta si presentano sotto un aspetto più

nomenclatorio; rientriamo insomma sotto l'ampia etichetta che i glottologi definiscono delle lingue speciali.⁷

Il potere della poesia risiede dunque nell'energia conferita alla parola poetica, veicolo di simboli e sensazioni, «entità rara, preziosa, squisita, il cui funzionamento, la cui stessa esistenza è precisamente condizionata dalla differenza di potenziale rispetto alla lingua normale»⁸.

L'interpretazione della poesia di Pascoli non può essere guidata da un solo principio. Non è possibile porre sullo stesso piano “bussi amari” e “melodie dimenticate”, “cetonie verdi” e “litanie”. Considerando tali espressioni nei termini della triade di Peirce, possiamo constatare che, nel primo caso, il segno linguistico, mediante un unico interpretante, designa un solo oggetto; nel secondo, invece, si può verificare una discrepanza di interpretanti, che porta a formulare più di un'ipotesi sul referente extralinguistico a cui si rivolge un determinato segno. Ci troviamo di fronte ad una differenza sostanziale, quella fra “termini” e “parole”, il cui studio, già intrapreso da Leopardi, approda, ai giorni nostri, ad ulteriori approfondimenti, come quelli di Bruno Osimo, il quale afferma che le “parole”, libere da un contesto preciso, lasciano il lettore libero da una decodificazione preconstituita, mentre i “termini”, collocati in un contesto tecnico-settoriale, indirizzano il ricevente ad un significato preciso e privo di ambiguità⁹. Le “parole”, quindi, sono polisemiche; i “termini”, invece, risultano monosemici.

Possiamo dunque leggere i componimenti di Pascoli come un microcosmo che tenta di riprodurre le potenzialità espressive del linguaggio.

1.3 La traduzione poetica

Sebbene la commistione di onomatopee, parole e termini (o, in altri “termini”, di linguaggio pregrammaticale, grammaticale e postgrammaticale) risulti subito gradita al lettore che si avvicina per la prima volta alla poesia pascoliana, essa può provocare non pochi problemi a quel traduttore che, ansioso di sperimentare campi inesplorati, si accinge a tradurre un componimento di Pascoli.

⁷ Contini, G., “Il linguaggio di Pascoli” in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, pp.222-224, 234-235.

⁸ Ibidem.

⁹ Osimo, B., *Manuale del traduttore*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2007, pp. 82-86.

Egli non potrà nemmeno operare sulla base di tesi confortanti, dal momento che le teorie sulla traduzione poetica appaiono spesso scoraggianti. Si pensi a linguisti e studiosi come Jakobson o Segre, i quali definiscono la poesia intraducibile per il suo alto tasso di connotazione¹⁰, ponendo subito un freno all'impeto di far penetrare la grandezza di un poeta straniero in un'altra cultura. Eppure, perché affermare fin da subito che la poesia è intraducibile? È ovvio che la traduzione di un testo poetico (così come per qualsiasi altro testo) non possa restituire alla cultura ricevente un testo perfettamente equivalente, parola per parola, a quello originale ma rinunciare già in partenza alla traduzione di un componimento poetico decreterebbe una battaglia persa a tavolino e, soprattutto, impedirebbe ad una cultura di rinnovarsi e di arricchirsi di nuova linfa.

Cos'è dunque ciò che rende la traduzione poetica così ardua? Secondo Lotman, la difficoltà risiede in quel legame indissolubile che costituisce la nota peculiare della poesia: quello fra aspetto fonologico e aspetto semantico:

Se non si trattasse che di riprodurre, a livello fonologico, determinate onomatopée, allitterazioni o simili, le difficoltà sarebbero sensibilmente minori. Ma quei legami che emergono in virtù del rapporto tra l'involucro sonoro della parola e la sua semantica, al pari della semantizzazione del livello grammaticale, sembrano negarsi a una traduzione esatta.¹¹

È la fusione fra questi due piani ciò che determina la struttura complessa del “segno artistico” e la sua presunta intraducibilità. E, se tale caratteristica rende alquanto impegnativa la resa di una poesia in un'altra lingua, il compito di traduzione diventa ancora più complicato nel caso del fonosimbolismo pascoliano, all'interno del quale è il suono stesso ad essere veicolo di significato.

Tuttavia, questo non è l'unico problema della traduzione poetica. È possibile infatti individuare altri due fattori che aumentano il grado di difficoltà: la potenza evocativa della parola e l'uso del verso.

¹⁰ Jakobson, R., “Aspetti linguistici della traduzione”, (titolo originale “On Linguistic Aspects of Translation”, traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi) in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 51-62.

¹¹ Lotman, J., “Il problema della traduzione poetica” (titolo originale “Problema stichotvornogo perevoda”, traduzione di Margherita de Michiel) in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 257-263.

La parola si può rivelare spesso fonte di ambiguità a causa della sua natura polisemica. Nonostante questa sia una caratteristica generale del linguaggio, essa si presenta in maniera ancor più accentuata nella poesia. La creazione poetica si basa su un articolato processo, descritto in maniera analitica da Octavio Paz, in un saggio intitolato *Traduzione: letteratura e letteralità*¹²: nel momento in cui il poeta dà vita alla propria opera, attinge ad un linguaggio caratterizzato da segni mobili e intercambiabili che rimandano, tuttavia, ad un unico significato. Il linguaggio appare in tale veste nell'ambito della prosa. Il poeta, invece, inverte tale ordine, per cui le parole non saranno più intercambiabili, ma immobili e inamovibili. All'immobilità del segno linguistico corrispondono però significati plurimi. Rimuovere, dunque, una parola, significherebbe far barcollare l'equilibrio su cui si regge il testo poetico. In che modo può operare il traduttore nel momento in cui gli si presenta dinanzi un linguaggio immobile? Secondo Octavio Paz, il suo compito sarà fondato su un'operazione inversa rispetto a quella del poeta, che consiste nello «smontare gli elementi di questo testo, porre di nuovo in circolo i segni e restituirli al linguaggio»¹³.

La parola, tuttavia, è inclusa in un'unità più grande: il verso. Anche queste due sfere si presentano come indivisibili, dal momento che garantiscono alla poesia un volto che la rende profondamente diversa dalla prosa. Secondo Peter Newmark, tali legami fanno emergere numerose difficoltà in ambito traduttivo, dal momento che ogni scelta dovrà essere attentamente calibrata: «Si puedo generalizar», afferma,

puedo decir que normalmente la traducción de la literatura seria y textos autoritativos es el tipo de traducción más difícil, porque la primera articulación de significado (la palabra), la básica, es tan importante como la segunda (la oración o, en poesía, el verso), y el esfuerzo por darle coherencia a la palabra, a la oración y al texto requiere contemporizar y reajustarlos continuamente.¹⁴

La riformulazione del rapporto parola-verso all'interno del metatesto poetico si rivela alquanto ardua, soprattutto nel momento in cui bisogna scegliere se riprodurre la metrica

¹² Paz, O., *Traduzione: letteratura e letteralità* (titolo originale "Traducción: literatura y literalidad", traduzione di Valeria Scorpioni) in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 283-297.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Newmark, P., *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 222. (Titolo originale: *A textbook of translation*, traduzione di Virgilio Moya).

dell'originale oppure cercare un equivalente nella cultura d'arrivo, o ancora se ridurre la forma a sottodominante per focalizzarsi sul piano del contenuto.¹⁵

Accanto ai rapporti che regolano le differenti unità su cui è edificata la poesia, bisogna considerare le relazioni intrinseche che si instaurano fra una parola e l'altra, quegli accostamenti che legano oggetti appartenenti a campi semantici diversi, procedimento che definisce la fisionomia di ogni componimento poetico: la metafora. Essa costituisce una delle componenti essenziali che trasmettono il messaggio della poesia. In che modo tradurla, dunque, affinché le immagini presentate dal poeta nella cultura di partenza rimangano intatte nella cultura d'arrivo? Newmark propone una riproduzione scrupolosa «aun cuando quepa la probabilidad de que produzcan un choque cultural»¹⁶. Eppure, sebbene la metafora sia un processo universale, secondo quanto è stato dimostrato da Jakobson in uno studio su soggetti afasici, gli interpretanti che mediano la connessione fra segni e oggetti sono culturospecifici. Decifrare una metafora che viene realizzata totalmente al di fuori dei propri schemi culturali può diventare un vero e proprio enigma. In questo caso non resta che produrre una metafora culturalmente equivalente nella lingua d'arrivo. Allo stesso tempo, si potrebbe lasciare la metafora intatta e ricorrere all'ausilio dell'apparato paratestuale per fornire al lettore un'esplicazione.

In ognuno dei casi presentati, la scelta dipenderà non solo dal gusto del traduttore, ma anche dal contesto culturale nel quale egli opera. La traduzione di un testo poetico terrà conto di tutti questi fattori. Le barriere e gli ostacoli da attraversare sono innumerevoli, soprattutto nel momento in cui ci si imbatte in un poeta come Pascoli, per il quale forma e contenuto rappresentano un solo mondo.

¹⁵ I primi due tipi di approccio alla traduzione poetica vengono definiti da Holmes “forma mimetica” e “forma analogica”. Nel caso in cui la struttura del componimento tradotto dipenda dal suo contenuto semantico, si parla di “forma organica”; al contrario, nel momento in cui non si fa riferimento al materiale semantico della poesia, né tantomeno alla sua forma originaria, e si propende dunque per una forma non presupposta, si impiega la definizione di “forma estranea” o “deviante”. Per un'analisi approfondita, si veda: Holmes, J.S., “La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme” (titolo originale: “Forms of Verse Translation and Translation of Verse Form”, traduzione di Andrea Bernardelli) in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 239-256.

¹⁶ Newmark, P., *Manual de Traducción*, op. cit., p. 224.

2 . Giovanni Pascoli translated into English

La distinzione tra termini e parole può essere uno dei punti di partenza per un traduttore che si accinga a tradurre Pascoli. I termini, infatti, appartenendo ad un linguaggio settoriale, non lasciano spazio ad ambiguità. In una traduzione in inglese di *Novembre*¹⁷, realizzata da Geoffrey Brock¹⁸, è possibile riscontrare la perfetta corrispondenza di termini botanici dall'italiano all'inglese: gli albicocchi diventano “apricot trees” così come all’ “odorino amaro” del prunalbo corrisponde il “bitter whitethorn”. Si evince un’equivalenza lessicale, dal momento che la caratteristica peculiare del “termine” è la monosemia.

Tuttavia, il traduttore dovrà sempre operare con cura in quanto, in ambito letterario, al di sotto di un termine tecnico, si può nascondere una valenza simbolica. Nel suo studio su termini e parole in ambito traduttologico, Osimo fornisce un esempio illuminante:

Si prenda come esempio il celebre dramma di Čechov *Višnevyy sad*, comunemente noto come *Giardino dei ciliegi*. La *višnja* che dà il titolo al romanzo è il *prunus cerasus*, ossia il «visciolo», una specie di ciliegio selvatico, non il ciliegio vero e proprio (*primus avium*), che si chiama in russo *čeréšnja*. Non si tratta di un dettaglio trascurabile: infatti, a differenza delle ciliegie, le visciole sono frutti *selvatici*, sono acidule e vengono impiegate solo per confetture e sciroppi, fatto a cui si allude nel testo stesso del dramma.¹⁹

Tali caratteristiche non sono affatto da trascurare, soprattutto nel momento in cui un albero, un fiore o qualsiasi altro elemento della natura siano emblema della condizione umana. Nell’opera di Čechov, infatti, la natura selvatica dell’albero simboleggia quella altrettanto selvatica degli uomini. Rifacendosi anche alle acute osservazioni compiute da Nabókov²⁰, Osimo consiglia una traduzione accorta ed esatta dei termini relativi alla botanica.

Nel momento in cui ci si sposta al campo delle parole, subentrano fattori differenti. La scelta del traduttore sarà determinata da due costanti: il livello fonologico e quello

¹⁷ *Novembre* è uno dei componimenti più antichi di Pascoli. Fu inserito nella prima edizione di *Myricae*, nella decima sezione, *In campagna*.

¹⁸ Si consulti il sito www.ablemuse.com

¹⁹ Osimi, B., *Manuale del traduttore*, op.cit., pp. 82-86.

²⁰ Nabókov, *The Servile Path*, citato in Osimo, B., *Manuale del traduttore*.

semantico. Ricreare il significato della poesia nella lingua d'arrivo sarà tanto importante quanto riprodurre analoghi effetti sonori.

2.1 Lo “sciabordare delle lavandare” fra “thick splashes and long singsongs”

Il trasportare il contenuto simbolico di una poesia da una lingua all'altra non è di per sé il problema principale della traduzione poetica. Le difficoltà risiedono nei mezzi da impiegare: quali strumenti utilizzare affinché determinati simboli possano essere veicolati da particolari effetti sonori? Inoltre, i suoni del metatesto dovranno corrispondere perfettamente a quelli del prototesto o si potranno produrre sonorità leggermente differenti, con le quali i membri della cultura ricevente sono più familiari?

L'analisi di una traduzione in inglese di *Lavandare*²¹, realizzata da P.G. Mazzarello²², può aiutarci a penetrare nel profondo della questione. Si prenda in esame la strofa centrale del componimento, dalla quale emergono quegli effetti sonori che pervadono l'intera poesia:

E cadenzato dalla gora viene
lo sciabordare delle lavandare
con tonfi spessi e lunghe cantilene.²³

And the rhythmic washing of the laudresses comes
from the mailcourse
With its thick splashes and long singsongs.

Il traduttore della poesia non riproduce la rima alternate dell'originale, né tantomeno quella interna del secondo verso, ma opta per un'altra dominante: egli decide di concentrarsi sulla sonorità delle singole parole, attenuando l'unità che le lega alla sonorità prodotta dal verso e dalla rima. Ci si può chiedere dunque se la colonna sonora che, nella poesia di Pascoli, fa da sottofondo all'aratro abbandonato in mezzo alla maggese, sia la stessa di quel “plow in the middle of the fallow”. Ci troviamo di fronte a due tipi di musicalità alquanto differenti.

Una prima considerazione può esser compiuta analizzando i significati di “cadenzato” e “rhythmic”, entrambi riferiti al canto delle “lavandare”: il primo, nonostante si riferisca ad una scansione precisa del tempo musicale, suggerisce anche un senso di monotonia, che permette di paragonare lo stornello intonato dalle donne sulle rive del canale ad una melodia litanica; il secondo, invece, denota una cadenza che offre al canto un ritmo più

²¹ Si veda nota 6.

²² Si consulti il sito <http://www.poemhunter.com>

²³ Pascoli, G., *Lavandare*, in in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*. G.B. Palumbo & C. Editore, Firenze, 1998, vol.3, tomo XII, pp.124-125.

sostenuto. Le voci delle lavandaie di Pascoli sembrano dunque farsi carico di una maggiore tristezza.

Una seconda riflessione può scaturire dal confronto fra i verbi “sciabordare” e “washing”: al primo, più raro, si sostituisce il secondo, di carattere generico e d’uso quotidiano. Entrambi si fanno portatori di un effetto di sonorità. “Washing” è utilizzato soprattutto come richiamo al sostantivo “splashes”; le due parole fanno percepire al lettore il rumore dell’acqua che schizza nel momento in cui le donne lavano i panni nella “gora”. “Sciabordare”, tuttavia, ha un maggiore impatto sonoro, ed evoca nella mente del lettore verbi come “scrosciare”, riferiti al rumore assordante e continuo dell’acqua di un torrente o di una cascata. Tale continuità viene espressa grazie alla rima interna “sciabordare”-“lavandare”, che indica un suono incessante e perpetuo. L’effetto risulta quindi attenuato nel testo in inglese, soprattutto per l’assenza della rima. Tuttavia, il traduttore ordisce una rete di richiami, finalizzata anch’essa all’ottenimento di una musicalità che possa immergere il lettore nella scena descritta.

Una terza ed ultima considerazione nasce dall’analisi del terzo verso della strofa, nel quale il fonosimbolismo pascoliano raggiunge uno dei suoi momenti più alti. Alla melodia dello stornello marchigiano cantato dalle “lavandare” fanno da base “tonfi spessi” e “lunghe cantilene”. Si assiste in questo caso all’accostamento di due tipi di musicalità dai ritmi contrapposti: i “tonfi spessi” rimandano al rumore cupo e sordo dei panni bagnati battuti sull’acqua. A questo ritmo spezzato e intervallato da pause della medesima durata si oppone quello delle “lunghe cantilene”, la cui melodia monotona emerge attraverso la figura retorica della consonanza.

Tale accostamento viene riprodotto anche nel testo in inglese, nel quale, ai “thick splashes” fanno da contraltare “long singsongs”. La prima espressione non conferisce esattamente la stessa sonorità dei tonfi pascoliani. Ci potremmo chiedere il motivo per cui il traduttore non abbia adottato la parola “thud” in luogo di “thick”. La prima, infatti, evoca un rumore sordo e privo di eco analogo a quello di un tonfo. In realtà, il traduttore focalizza la propria attenzione sul movimento dell’acqua e sulle sonorità che esso produce, mentre di Pascoli volge il proprio sguardo alle azioni delle lavandaie. Sembra quasi che la scena venga descritta attraverso due punti di vista differenti, riproducendo una metafora coniata da Osimo, il quale paragona due o più lingue distinte a diverse finestre che si affacciano su uno stesso paesaggio. Sebbene il panorama sia lo stesso, le finestre

propongono angolature differenti. Le due lingue, dunque, percepiranno alcuni elementi del paesaggio a discapito di altri.

La seconda espressione, invece, viene ricreata in inglese attraverso un analogo effetto di consonanza. La ripetizione delle stesse sillabe in “lunghe cantilene” e in “long singsongs” sembra suggerire in entrambi i casi il perseverare di note differenti sullo stesso rigo del pentagramma, il che dà vita ad un suono monotono.

Il confronto fra i due testi permette di giungere ad alcune conclusioni. La traduzione di *Lavandare* in *The Washerwomen* costituisce un esempio di come la sonorità espressa attraverso una determinata lingua possa essere ricreata in una lingua differente. Sebbene *The Washerwomen* non possenga una musica identica a quella del testo in italiano, non si certamente può affermare che essa non dia traccia del fonosimbolismo pascoliano. Gli straordinari effetti musicali di *Lavandare* trovano spazio anche nella traduzione in inglese: si tratta tuttavia di una musica prodotta mediante mezzi differenti. Se la lingua italiana fa uso di un determinato tipo di strumenti espressivi, la lingua inglese ne impiegherà altri, così come altre lingue ne sceglieranno altri ancora. Ne consegue che non potrà mai esser realizzata una traduzione dai tratti identici, ma tale affermazione è lungi dal confermare l'intraducibilità della poesia di cui parla Jakobson.

Restando nell'ambito della musica, senza spezzare la continuità dei suoni pascoliani, si potrebbero paragonare le due versioni della poesia all'esecuzione di una stessa partitura musicale mediante due strumenti diversi.

3. Giovanni Pascoli traducido al español

Se l'impiego di un linguaggio settoriale da parte di Pascoli può facilitare il compito del traduttore, l'abbondante quantità di onomatopee può dar vita a numerose difficoltà. Il linguaggio che Contini definisce “pregrammaticale” non è universale, ma è anch'esso sottoposto al relativismo culturale. Ciò spiega il motivo per cui i versi degli animali differiscano da idioma a idioma, ragion per cui, se il gallo in Spagna canta “quiquiriquí”, in Inghilterra intona “cock-a-doodle-doo”. Anche in questi casi il traduttore, trovandosi di fronte alla presenza di onomatopee, dovrà compiere delle scelte che non mettano a repentaglio l'integrità sonora del componimento.

L'analisi di una traduzione de *L'assiuolo*²⁴ in spagnolo può permettere di evidenziare le strategie traduttive messe in atto in casi simili²⁵. Il traduttore della poesia, José Terán, ha davanti a sé un testo la cui nota peculiare è data dalla presenza di un'onomatopea alla fine di ogni strofa. Essa riproduce il verso dell'assiuolo (un piccolo rapace simile al gufo), singulto che riecheggia da lontano, pianto di morte. Come i restanti effetti sonori presenti all'interno dei componimenti di Pascoli, le onomatopee sono veicolo di simboli. Il "chiu" dell'assiuolo conduce alla comprensione del significato e del mistero della vita, legati a quelli della morte. In che modo, dunque, il traduttore ispanico si orienta in quella foresta di simboli che è la poesia pascoliana? Al fine di conservare il carattere de *L'assiuolo*, senza correre il rischio di stravolgerne la sinistra musicalità, Terán decide di lasciare invariata l'onomatopea, adattandola tuttavia alle regole di accentuazione dello spagnolo. Si legga, ad esempio, la seconda strofa del componimento:

Le stelle lucevano rare	Las estrellas brillaban raras
Tra mezzo alla nebbia di latte:	en medio de una niebla de leche
sentivo il cullare del mare,	sentía el vaivén del mar
sentivo un fru fru tra le fratte;	sentía un chirriar entre plantas
sentivo nel cuore un sussulto	sentía en el corazón un sobresalto
com'eco di un grido che fu.	como eco de un grito que fue
Sonava lontano il singulto:	sonaba lontano el sollazo
<i>chiù...</i> ²⁶	<i>chiú...</i>

Il canto dell'assiuolo conserva il suo tono lugubre, vagamente funebre, accresciuto dall'improvvisa irruzione di innumerevoli suoni misteriosi e dalle tenebre della notte, il cui carattere inquietante viene solamente minacciato dalla luce delle stelle.

Nel quarto verso della strofa si innesta un'altra onomatopea: il "fru fru tra le fratte". In questo caso, il traduttore ha deciso di ricorrere ad una soluzione differente: portare l'espressione dallo status agrammaticale a quello grammaticale mediante la sua

²⁴ Il componimento, pubblicato per la prima volta nel 1897 e poi inserito nella quarta edizione di *Myricae*, appartiene alla decima sezione dell'opera, *In campagna*.

²⁵ Si consulti il sito <http://letrasytintas.blogspot.com>

²⁶ Pascoli, G., *L'assiuolo*, in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*, vol 3, tomo XII, po. 128-129.

sostituzione con il verbo “chirriar”. Anch’esso riesce a incastonarsi bene nel contesto fonosimbolico della poesia, in quanto richiama il canto stridulo degli uccelli²⁷.

Tuttavia, il suono che è possibile udire nel testo in spagnolo sembra esser più chiaro alle nostre orecchie, riconoscibile come il canto stridulo di un uccello, a differenza di quanto avviene nel testo originario, nel quale l’onomatopea si riferisce ad un suono indeterminato, appena identificabile a causa di un fruscio fra le foglie di un cespuglio. Lo scopo del poeta è quello di accrescere il senso di mistero e di inquietudine attraverso suoni indistinti. Aleggia sui versi de *L’assiuolo* un triste presagio di morte.

3.1 Un retumbar lejano: l’impressionismo visivo di *Temporale*

All’interno di ogni componimento, i vari effetti di sonorità non appaiono isolati: essi hanno come sfondo una vasta gamma di colori e immagini. Questi, tuttavia, non sono vividi, né ben definiti, ma sono resi attraverso pennellate rapide, che conferiscono ai paesaggi dipinti contorni evanescenti e poco nitidi, mediante una tecnica che può essere paragonata a quella degli impressionisti francesi. Basta solo un boato lontano per far esplodere le innumerevoli tinte di un paesaggio in preda alla tempesta: è quanto avviene in *Temporale*²⁸.

La traduzione di Terán cerca di fornire al lettore ispanofono le stesse impressioni ricevute dal lettore italiano.

Un bubbolio lontano...

Rosseggia l’orizzonte,
come affocato, a mare:
nero di pece, a monte,
stracci di nubi chiare:
tra il nero un casolare:
un’ala di gabbiano.²⁹

Un retumbar lejano...

Enrojece el horizonte
como incendiado el mar,
negro como la pez los montes,
girones de nubes claras:
entre el negro un caserío:
un ala de gaviota.³⁰

²⁷ Nella ventiduesima edizione del dizionario della Real Academia Española, il verbo, nella sua terza accezione, riporta tale significato: «dicho de los pájaros que no cantan con armonía».

²⁸ Nella raccolta *Myricae Temporale* è la poesia immediatamente successiva a *L’assiuolo*.

²⁹ Pascoli, G., *Temporale*, in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l’interpretazione*, vol 3, tomo XII, p. 130.

³⁰ <http://letrasytintas.blogspot.com>

Lo squarcio visivo viene aperto dal violento rimbombo di un tuono, stavolta unico riferimento uditivo del componimento. L'onomatopeico "bubolio" viene tradotto con l'altrettanto sonoro "retumbar": la potenza del tuono si concentra nel nesso "mb", mentre la "r" iniziale e quella finale sembrano rappresentare rispettivamente il preludio del boato e l'eco con il quale si dissolve. Ad un sostantivo, quindi, il traduttore sostituisce un verbo.

Il resto della poesia è caratterizzato dalla presenza di un solo verbo, "rosseggia", seguito da una serie di sensazioni visive evocate da un gran numero di immagini. Lo stesso "rosseggia" sembra quasi perdere lo status di verbo, dal momento che non è altro che una chiazza di colore che dipinge una parte del paesaggio. Compito del traduttore, stavolta, è quello di concentrarsi sull'impatto visivo del componimento e di riprodurre una serie di immagini disposte secondo un ordine non gerarchizzato. È soprattutto quest'ultimo elemento ciò che potrebbe causare ostacoli nel lavoro, dato che il paesaggio dalle tinte che oscillano fra il buio e la luce viene strappato alla realtà oggettiva per essere trasportato nelle dimensioni dell'io.

L'orizzonte "affocato" di Pascoli diventa "incendiado" nella traduzione di Terán. L'aggettivo rende anch'esso in maniera evidente la scena di un paesaggio che pare arso dalle fiamme. Talvolta tutti quegli accostamenti metaforici presenti nella poesia vengono esplicitati attraverso l'introduzione del come fra il primo e secondo termine di paragone: qual è il motivo per cui "negro di pece" viene tradotto con "negro como la pez"? Il cambiamento sembra negare un'immediata percezione dell'immagine. Il problema giace nel fatto che, in spagnolo, la parola "pez" non ha solo il significato di "pece", ma anche quello di "pesce". Evitando di dar luogo ad ambiguità, il traduttore decide di rendere esplicita la comparazione.

Una delle peculiarità che meglio identificano la poesia di Pascoli è l'analogia, che accosta in maniera inaspettata oggetti appartenenti a campi semantici diversi, eliminando tutti i passaggi logici della similitudine e della metafora. Un esempio è costituito dagli "stracci di nubi chiare", immagine che si imprime nella mente del lettore, richiamando la forma irregolare delle nuvole. Ai lembi di nubi chiare corrispondono, nella traduzione, "girones de nubes claras". La parola "girón" significa "brandello" e rimanda ad un'ulteriore frammentazione rispetto a stracci, che invece dà l'impressione di una forma maggiormente dilatata e irregolare.

Eppure, nonostante le differenze, è possibile affermare che la traduzione riesce a proporre al lettore un paesaggio minaccioso e inquietante, analogo a quello presentato da Pascoli. Potremmo dire che ci troviamo di fronte a uno stesso scorcio dipinto da due pittori diversi. Essi hanno osservato il panorama, per poi riprodurlo sulla tela, scegliendo due punti di vista distinti: la lingua italiana e la lingua spagnola.

4. Conclusioni

Lo studio della traduzione del fonosimbolismo pascoliano permette di compiere ulteriori riflessioni in merito alla traduzione poetica. Sebbene la lettura di un testo tradotto non ci permetta di provare a pieno quelle sensazioni che il poeta voleva infondere nel lettore, non bisogna assolutamente considerare una poesia tradotta un sottoprodotto della letteratura. Essa, infatti, contribuisce all'arricchimento della cultura ricevente e ad un suo rinnovamento linguistico dilatandone i confini.

Perché bollare a priori la traduzione poetica come irrealizzabile, rischiando di privare altre culture della fruizione di testi come quelli di Pascoli? La traduzione poetica può essere invece considerata efficace veicolo culturale.

La traduzione di Pascoli, in particolare, pone il traduttore di fronte a scelte che gli permettono di percorrere tutti i piani della propria lingua, dall'onomatopea al linguaggio settoriale. Come il lavoro del poeta italiano si basa su una profonda indagine linguistica, così quello del traduttore consiste nel rimettere in moto questo processo, lavorando, però, all'interno di un altro codice. Il procedimento seguito da Pascoli, tuttavia, non è altro che un punto di partenza per andare oltre i confini della lingua stessa ed entrare nella sfera delle immagini, dei suoni e degli odori. In tal modo, la sua poesia potrà valicare perfino i confini della lingua italiana, facendo in modo che tali sensazioni raggiungano anche il lettore più lontano.

Paradossalmente, la poesia di Pascoli, «senza smettere di essere linguaggio, è qualcosa che va oltre il linguaggio».³¹

Bibliografia

³¹ Paz, O., "Traduzione: letteratura e letteralità" in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 283-297.

Contini, G., “Il linguaggio di Pascoli” in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970.

Holmes, J.S., “La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme”, in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, Bompiani, Milano, 2002, pp. 239-256.

Jakobson, R., “Aspetti linguistici della traduzione”, in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 51-62.

Lotman, J. M., “Il problema della traduzione poetica”, in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 257-263.

Newmark, P., *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid, 2006.

Osimo, B., *Manuale del traduttore*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2007.

Pascoli, G., *Digitale purpurea*, in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*, G.B. Palumbo & C. Editore, Firenze, 1998.

Pascoli, G., *Il gelsomino notturno*, in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*.

Pascoli, G., *L'assiuolo*, in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*.

Pascoli, G., *Lavandare*, in in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*.

Pascoli, G., *Novembre*, in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*.

Pascoli, G., *Temporale*, in Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., Donnarumma R., *La scrittura e l'interpretazione*.

Paz, O., “Traduzione: letteratura e letteralità” in *Teorie contemporanee della traduzione*, (a cura di) Siri Nergaard, pp. 283-297.

Sitografia

<http://letrasyntas.blogspot.com>

<http://www.ablemuse.com>

<http://www.classiciitaliani.it>

<http://colecizj.easyserver.com/pipasgel.htm>

<http://www.poemhunter.com>