

Gabriella Veschi

Tra arte e scienza: il fascino della traduzione

Aspetti storici, teorici e critici della traduzione

Come le arti figurative e la poesia orale, anche la traduzione è un'attività molto antica. Di fatto, le traduzioni esistono da sempre: la prima traduzione in greco dell'Antico Testamento ebraico risale al secondo secolo a. C. e già nella Roma antica schiavi greci curavano antologie per i figli dei loro padroni.

Tuttavia, fino alla fine del diciannovesimo secolo, gli studi teorici sulla traduzione, per quanto interessanti, sono in numero piuttosto esiguo rispetto alla quantità di traduzioni prodotta e poco rigorosi dal punto di vista scientifico e metodologico, perché basati soprattutto su dati empirici e su esperienze personali.

Susan Bassnett Mc Guire osserva che è necessario affrontare lo studio sulla traduzione partendo da un punto di vista storico: solo così è possibile comprendere in che modo il ruolo e la funzione della traduzione siano cambiati nel corso dei secoli e quanto alla traduzione siano debitrice la storia letteraria e culturale dell'umanità.¹ E' proprio grazie alle traduzioni, infatti, che le grandi opere d'arte devono la loro trasmissione, il successo e la sopravvivenza.

Uno degli studi più interessanti a questo riguardo è il saggio di George Steiner, nel quale, attraverso il particolareggiato esame di venti secoli di storia, vengono espone in maniera molto chiara e illuminante le teorie dei più grandi scrittori che si sono occupati di traduzioni dall'antichità ad oggi.² Steiner suddivide la letteratura sulla storia, la teoria e la pratica della traduzione in quattro periodi, durante i quali gli interrogativi e i problemi relativi alla natura della traduzione sono, per lo più, gli stessi.

Marco Tullio Cicerone, nel *Libellus de optimo genere oratorum* del primo secolo a.C., è il primo a sostenere che preferisce tradurre non *verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu* e Quinto Orazio Flacco conferma queste tesi pochi anni dopo nella sua *Ars poetica*. Va però ricordato che il concetto romano di traduzione coincide con quello di *imitatio*: tutti i romani colti sapevano leggere i testi originali in greco e il traduttore non era tenuto a riprodurre nella propria lingua il testo originale, bensì a dare prova della sua capacità creativa e di emulazione dei grandi del passato. E' tuttavia proprio Cicerone a dare l'avvio alla dicotomia tra lettera e spirito, all'eterno dibattito tra sostenitori della traduzione letterale e di quella libera.

Con l'avvento del Cristianesimo, la traduzione diviene un mezzo efficace per diffondere tra tutti gli uomini la parola e il messaggio di Cristo attraverso le Sacre Scritture. La traduzione della Bibbia occupa una posizione di estremo rilievo nella storia della cultura occidentale, poiché contribuisce in maniera determinante all'affermarsi delle lingue volgari e alla nascita e allo sviluppo dell'ermeneutica o teoria dell'interpretazione.

Dopo la formazione degli stati nazionali e l'indebolimento del potere della chiesa, le difficoltà incontrate nella traduzione dei testi sacri aumentano notevolmente, poiché spesso le traduzioni si trasformano in un'arma politica e i traduttori rischiano di essere condannati al rogo con l'accusa di eresia. E' questo il caso di John Wycliffe,

¹ Bassnett, Mc Guire, Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, Bompiani, Milano 1993 pag. 61.

² Steiner, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994, II ed.

che, tra il 1380 e il 1384, redige la prima versione inglese dell'opera, e dei suoi seguaci, i Lollardi.

L'Umanesimo è comunque uno dei periodi in cui l'attività di traduzione è molto intensa: le traduzioni di Valla, Ficino, Guarino, fanno conoscere il valore dei classici latini e greci, ai quali guardare come modello e influenzano notevolmente lo sviluppo della nostra società.

Durante gli anni della Riforma, la traduzione della Bibbia favorisce la nascita del protestantesimo in Europa: in particolare, la traduzione della Bibbia di Lutero diviene causa dello scisma tra la chiesa tedesca e quella di Roma.

Nel diciassettesimo secolo, John Dryden, nella prefazione della traduzione alle *Epistole* di Ovidio, ispirandosi alle *Institutiones Oratoriae* di Quintiliano, enuncia tre tipi di traduzione: *metafrasi*, quando il testo è reso parola per parola, *parafrasi*, quando si traduce secondo il senso come proposto da Cicerone, *imitazione*, quando il traduttore si allontana liberamente dal testo originale. Tuttavia, egli suggerisce il criterio della moderazione, della via di mezzo, e dice di essersi attenuto tra i due estremi, ovvero tra la *metafrasi* e la *parafrasi*, pur cercando di modernizzare la lingua del testo di partenza. Queste teorie vengono riprese da Alexander Pope ed esercitano notevole influenza sulle generazioni successive di traduttori: testi precedenti, come quelli di Racine e Shakespeare, vengono così rivisti e riadattati al gusto e alla lingua contemporanei.

Nell'epoca romantica, il rifiuto del razionalismo porta all'esaltazione dell'immaginazione e della fantasia: i teorici inglesi e tedeschi iniziano a domandarsi se la traduzione sia un'attività meccanica o creativa, dando la preminenza alla seconda ipotesi, tanto che anche il traduttore viene considerato un genio creativo alla stregua dei poeti, con in più la funzione di arricchire la cultura del sistema di arrivo. Lo stesso Goethe, nel *West-Ostlicher Divan* del 1819, distingue tre diversi tipi di traduzione ordinati secondo criteri estetici. Il primo tipo fa conoscere le culture straniere attraverso il trasferimento nel nostro senso, il secondo è quello dell'appropriazione per sostituzione, quando il traduttore sostituisce i costrutti del sistema di arrivo al testo di partenza, il terzo e più nobile, anche se più difficile da accettare per la cultura ricevente, e che trova maggiori sostenitori d'ora in poi, è quello che si propone l'identità assoluta tra il testo originale e il testo tradotto, attraverso una fedeltà assoluta.

Il pensiero di Friedrich Schleiermacher, considerato il precursore dell'Ermeneutica contemporanea, conferisce al problema della traduzione una dimensione strettamente filosofica.³ Di fondamentale importanza è il suo saggio *Ueber die Verschieden Methoden des Uebersetzen*, del 1813, con il quale l'indagine ermeneutica trova una propria metodologia. Al centro della comprensione del discorso scritto o orale non c'è secondo Schleiermacher un determinato oggetto, ma il modo in cui il pensiero di un individuo si manifesta nella lingua. Comprendere significa partire dall'espressione per ricostruire l'intenzione dell'autore; è necessario conoscere il tutto, il contesto totale, per capire il significato delle parti: l'enunciato deve essere inserito nella frase, la frase nel capitolo, questo nel testo e il testo nell'opera dell'autore. Tuttavia, è inevitabile iniziare dalla comprensione delle

³³Ibidem, pag. 288.

singole parti per arrivare al tutto; si delinea così una prima forma di quello che viene chiamato “circolo ermeneutico”. Schleiermacher traduce e commenta le Sacre Scritture, indicando una nuova via, un nuovo metodo di esegesi che non si fermi ai significati immediati e che tenga conto della molteplicità dei sensi presenti in un testo.

Alcune tesi vittoriane sulla traduzione si basano sul tentativo di rendere la distanza spazio-temporale dal testo di partenza anche attraverso l'uso del linguaggio e sembrano riflettersi nel dibattito inglese sulla teoria e la pratica della traduzione della prima metà del ventesimo secolo. Esse contribuiscono ad aumentare l'isolamento della traduzione dalle altre attività letterarie,⁴ perlomeno fino all'avvento dei *Translation Studies* (dei quali si parlerà più avanti).

La storia della traduzione dimostra dunque quanto asserito da André Lefevere, secondo il quale l'atto traduttivo è condizionato da fattori politici e ideologici e la traduzione, intesa come *riscrittura*, è un *efficace strumento di manipolazione*: i traduttori svolgono un importante, ma forse sottovalutato, ruolo di mediazione, in quanto *non creano la letteratura, ma la riscrivono e sono responsabili, forse più degli stessi autori, della ricezione e del successo delle opere letterarie*.⁵

Un aspetto secondo Lefevere abbastanza trascurato, è che i riscrittori contribuiscono a creare l'immagine di un autore o di un'opera, poiché essi, nel trasformare gli originali, manipolano i testi *per adattarli all'ideologia o alle concezioni poetiche del proprio tempo*⁶; la traduzione del *Diario* di Anna Frank dall'originale olandese al tedesco eseguita da Annelise Schütz ne è la prova. Il testo tedesco contiene infatti emendamenti di natura privata, riguardanti la sessualità, e di natura ideologica: vengono omessi dettagli, cambiati nomi, smorzate le espressioni che potrebbero offendere i tedeschi. La Schütz tenta di sminuire l'operato dei nazisti e descrive in modo meno drammatico le condizioni degli Ebrei in Olanda, nonché quelle in cui Anna e i suoi sono costretti a vivere nel rifugio segreto.

Le traduzioni, inoltre, svolgono un ruolo fondamentale per quanto riguarda la compenetrazione tra sistemi letterari e l'evoluzione delle letterature e dei generi letterari: attraverso di esse, infatti, vengono introdotti nel sistema ricevente *nuovi modelli e forme letterarie, creando i presupposti per i futuri mutamenti del suo aspetto funzionale*.⁷

Nel ventesimo secolo si assiste ad una notevole fioritura di ricerche e studi organici sull'argomento: lentamente la traduzione cessa di essere considerata una branca minore della linguistica o della letteratura comparata ed inizia ad affermarsi come disciplina autonoma, con un proprio campo di ricerca; sempre maggiore attenzione viene prestata al lavoro dei traduttori.

Agli inizi del Novecento, gli studi sulla traduzione si sviluppano soprattutto nell'Europa orientale, dove forte è l'influsso dei formalisti russi, del Circolo linguistico di Praga e delle teorie homskiane: i processi traduttivi vengono esaminati come fenomeni linguistici. Intorno al secondo dopoguerra, tuttavia, il modo di

⁴ Cfr. Bassnettt, Mc Guire, Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, op. cit., pp. 103-104.

⁵ Cfr. Lefevere, André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, Utet, Torino 1998, II ed.

⁶ Lefevere, André, *Ibidem*, pag. 10.

⁷ *Ibidem*, pag. 38.

affrontare l'attività di traduzione inizia a cambiare radicalmente. Osserva Siri Neergard:

La disciplina che si voleva così fondare è stata così chiamata con nomi diversissimi, ognuno dei quali rifletteva una diversa impostazione teorica. E' sufficiente infatti percorrere la storia di questi nomi - scienza della traduzione, teoria della traduzione, traduttologia e infine translation studies - per conoscere i vari punti di vista con cui si è studiato il tradurre.⁸

La definizione di scienza viene data alla traduzione negli anni Cinquanta, in seguito all'interesse per la traduzione automatica di testi non letterari con i computer: teorici dell'informazione, linguisti, ingegneri matematici, pensano di poter applicare alla traduzione la statistica e la teoria linguistica. Oltre ai paesi dell'Est e alla Germania, sono coinvolti questa volta anche gli Stati Uniti. Alcuni studiosi, come Willard Quine, tentano di delineare i rapporti esistenti tra la logica formale e i processi traduttivi.

Con l'applicazione dei principi della linguistica strutturale, la teoria diviene essenzialmente normativa, in quanto ha lo scopo di fissare norme su come produrre un testo equivalente all'originale: la traduzione viene trattata come trasposizione da lingua a lingua e ci si interessa soprattutto a unità molto limitate, quali singole parole o frasi. Nonostante i deludenti risultati delle macchine, questa fase è caratterizzata da un'impostazione rigorosamente scientifica dalla quale non si può più prescindere. In questo periodo, notevole importanza rivestono gli studi sulla traduzione della Bibbia di Eugene Nida, per l'influenza da lui esercitata nel progredire degli studi sulla disciplina. L'orientamento di Nida è di tipo linguistico pragmatico: per descrivere le difficoltà legate al processo di traduzione, egli riporta numerosi problemi pratici ed esempi tratti dalle traduzioni della Bibbia in diverse lingue.⁹ Nida afferma che *Due lingue non presentano mai sistemi identici di organizzazione dei simboli in espressioni dotate di senso* e sostituisce al concetto di identità i principi di *equivalenza dinamica*, basata sul concetto di effetto equivalente e di *equivalenza formale*, concentrata sia sulla forma che sul contenuto del messaggio:

Tradurre consiste nel produrre nella lingua di arrivo il più vicino equivalente naturale del messaggio nella lingua di partenza, in primo luogo nel significato e in secondo luogo nello stile[...] Con "naturale" intendiamo che le forme equivalenti non dovrebbero suonare "straniere", né nella forma[...] né nel significato. Vale a dire, una buona traduzione non dovrebbe rivelare la sua natura non nativa.¹⁰

Già negli anni Sessanta, la ricerca di una teoria prescrittiva si rivela inadeguata e si assiste così ad una vera e propria svolta, di cui il principale artefice è Roman Jakobson, il quale, nell'ambito del formalismo russo, elabora nuove teorie valide ancora oggi e le cui implicazioni sono state approfondite dagli studi di ricercatori di

⁸ Nergaard, Siri, *Introduzione*, in A.A.V.V., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995 pag. 3.

⁹Cfr. Nida, Eugene, *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, in A.A.V.V., *Teorie contemporanee della traduzione*, op. cit, pag 153.

¹⁰ Ibidem, pag.162.

tutto il mondo.¹¹ Secondo Jakobson, la traduzione è un atto di comunicazione, soprattutto tra culture diverse, poiché consiste nel trasporre il significato di una parola con altre parole; senza di essa non sarebbe possibile la conoscenza di oggetti che non appartengono alla propria cultura. Lo studioso russo propone quindi uno schema tripartito che è divenuto un punto di riferimento, secondo il quale esistono tre tipi di traduzione: endolinguistica, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua, interlinguistica, o traduzione propriamente detta, che consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua, intersemiotica, quando segni linguistici vengono interpretati attraverso i segni di un sistema non linguistico. Ciò che accomuna questi tre tipi di traduzione, è l'impossibilità di arrivare ad una equivalenza completa tra i sistemi culturale e linguistico del testo di partenza e quelli del testo di arrivo, a causa delle loro diversità, tanto che neppure la sinonimia può dare equivalenza. Jakobson parla di "equivalenza nella differenza": il modo di spiegare in altre parole il significato di un'espressione è un atto di interpretazione che varia a seconda di chi lo compie e dunque è sempre diverso da un individuo ad un altro. Esistono infatti interpretazioni diverse di uno stesso testo, che tuttavia conservano quello che viene definito "*nucleo invariante*" del testo originale, ovvero ciò che vi è di comune in tutte le traduzioni di una sola opera, ciò che non si modifica a livello di significato, ad esempio il senso di una poesia o la visione del mondo che l'autore rivela in essa.¹²

Sempre negli anni Sessanta, il pensiero di Jurij Lotman apre la strada alle teorie della traduzione della scuola di Tel Aviv, della quale Gideon Toury e Itmar Even-Zohar sono tra i massimi esponenti. Secondo Lotman, infatti:

*Il testo in generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto (storicamente determinato o convenzionale). Il testo esiste come contragente di elementi strutturali extratestuali, è legato ad essi come i due termini di un'opposizione[...]
La carne reale dell'opera letteraria consiste di un testo[...], del suo rapporto con la realtà extratestuale - con la realtà, con le norme letterarie, con la tradizione, con il sistema delle credenze. E' impossibile una percezione del testo avulsa dallo "sfondo" extratestuale.¹³*

Riprendendo queste tesi, Itmar Even-Zohar conia la definizione di *Polysystem Theory* per riferirsi alla rete di sistemi correlati in un rapporto dialettico, all'interno della quale egli inserisce anche il sistema della letteratura tradotta.¹⁴ La letteratura non è che un elemento di quel complesso di sistemi interagenti che si definisce cultura. Ad essere determinanti diventano così fattori sociali, culturali, ideologici, oltre che letterari e linguistici e la traduzione è considerata sempre più come un fenomeno di comunicazione interculturale e sociale.

¹¹ Cfr. Jakobson, Roman, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966 pp. 56-64.

¹² Bassnett, Mc Guire, Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, op. cit., pag.38.

¹³ Lotman, Jurij M. *Il problema del testo*, in A.A.V.V. *Teorie contemporanee della traduzione*, op. cit., pp. 88-9.

¹⁴ Even-Zohar, Itmar *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* in A.A.V.V. *Teorie contemporanee della traduzione*, op. cit., pp 227-238

Nello stesso modo, Henri Meschonnic anticipa le teorie di Itmar Even-Zohar, individuando due pratiche di traduzione:

*Il decentramento è un rapporto testuale fra due testi in due lingue-culture fin nella struttura linguistica della lingua, e questa struttura linguistica è valore nel sistema del testo. L'annessione è l'annullamento di tale rapporto, l'illusione del naturale, il come-se, come se un testo nella lingua di partenza fosse scritto nella lingua d'arrivo, a prescindere dalle differenze di cultura, di epoca, di struttura linguistica. un testo esiste a distanza, la si mostra o la si nasconde. Né importare, né esportare.*¹⁵

Per Gideon Toury, i concetti di *annessione* e di *decentramento* diventano sinonimi rispettivamente di traduzione *target-oriented*, che tenta di naturalizzare il testo nel contesto culturale-letterario del sistema arrivo, e di traduzione *source-oriented*, che, al contrario, si propone di trascinare il lettore verso il contesto del sistema di partenza, con l'obiettivo di non far dimenticare che si tratta di un testo tradotto.¹⁶

Una forte reazione scoppia così tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta soprattutto nei Paesi Bassi, per poi diffondersi in tutta Europa. Toury ed Even-Zohar, strenui sostenitori della corrente *target-oriented*, sono tra i maggiori responsabili del passaggio dalla prospettiva prescrittiva a quella descrittiva, nella quale la teoria non è più separata dalla pratica. L'analisi si allarga all'intero testo e l'aspetto linguistico è solo uno dei tanti elementi coinvolti nei fenomeni di traduzione; lo scopo non è più quello di prescrivere regole, ma di elaborare una teoria in grado di capire e descrivere i fattori in base ai quali una traduzione possa essere definita tale.

Mentre gli studiosi francesi propongono il termine di *traduttologia*, quelli inglesi applicano a questa fase la definizione di *Translation Studies*, per indicare un campo di studi che comprende un insieme di teorie e scuole di pensiero che variano anche nella definizione stessa di che cosa significhi una traduzione e in che cosa consista il lavoro del traduttore.¹⁷ L'interesse di coloro che si muovono all'interno dei *Translation Studies* si incentra non tanto sul prodotto, né su giudizi di valore, ma sul processo stesso, nel tentativo di chiarire da che cosa sono state determinate le scelte del traduttore. La traduzione non è più considerata una copia di seconda mano del testo originale, frutto di un processo meccanico, ma come atto creativo essa stessa, come lavoro di reinterpretazione.

Il successo della disciplina è stato decretato dal proliferare di corsi universitari, pubblicazioni, convegni e seminari che si occupano di traduzione, nonché dalla

¹⁵ Meschonnic, Henri, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in A.A.V.V., in *Teorie contemporanee della traduzione*, op. cit., pp. 267-69.

¹⁶ Cfr. Nergaard, Siri, *Introduzione*, in A.A.V.V., *Teorie contemporanee della traduzione*, op. cit., pag. 36.

¹⁷ S. Nergaard, nella *Introduzione. a Teorie contemporanee della traduzione* (op. cit., pag. 13), ricorda che James Holmes, nel suo articolo "The Name and Nature of Translation" del 1972, è il primo a proporre *Translation Studies* come definizione più appropriata per una disciplina che ha due obiettivi: il primo, quello di descrivere il fenomeno della traduzione secondo l'esperienza personale (*descriptive translation studies*); il secondo, di stabilire principi generali attraverso i quali tali fenomeni possano essere spiegati (*theoretical translation studies*).

nascita di collane e periodici come “Target”, “Meta”, “Language”. Recentemente, anche in Italia sono uscite le riviste “Testo a fronte” e “Il traduttore nuovo”.

Nel 1989, è stato istituito presso l’Università Cattolica di Lovanio il centro CETRA (*Centre for Translation, Communication and Culture*), che annovera José Lambert tra i suoi fondatori. Il centro offre e promuove pubblicazioni e svolge un ruolo attivo di ricerca all’interno della E.S.T. (*European Society for Translation Studies*).

Da quanto detto, si può dedurre che la storia della traduzione si configura anche come storia dell’interpretazione critica dei testi e che l’opera dei traduttori si ripercuote in maniera determinante nella loro ricezione, determinando nello stesso tempo un arricchimento linguistico e culturale del sistema di arrivo, del quale amplia gli orizzonti.

Come si è visto, da Cicerone a Roman Jakobson la teoria della traduzione si basa su schemi tripartiti che individuano diversi tipi di traduzione e che inevitabilmente conducono alla contrapposizione, che solo ora si sta tentando di superare, tra le cosiddette traduzione letterale o “fedele” e traduzione libera o “infedele”. Tale contrapposizione è generata dall’impossibilità di una equivalenza identica e conferma ancora una volta l’inscindibilità di significante e significato, di forma e contenuto, che è alla base di ogni processo di scrittura. Inoltre, la storia della teoria della traduzione sembra dimostrare che non è possibile tradurre senza considerare i fattori extra –testuali.

Il processo di traduzione: il testo poetico

Gli studi sulla traduzione sono stati per molto tempo animati anche dal dibattito relativo alla presunta difficoltà insita nella traduzione della poesia, a causa della polisemia del linguaggio poetico, della possibilità di rendere facilmente i significati denotativi di un testo, ma non quelli connotativi. Ogni parola, ogni più piccolo elemento, contiene in sé un insieme di connotazioni difficilmente trasferibili. Oggi si ritiene che queste caratteristiche non appartengano solo alla poesia, ma che siano proprietà insite nel linguaggio e che il contesto e il senso possano essere resi in maniera analoga a quanto avviene nell’originale, anche se ogni tipo di traduzione è inevitabilmente soggetta a perdita di informazioni per quanto riguarda la lingua di arrivo e ad acquisizione di informazioni nei confronti della lingua di partenza, in quanto ogni traduttore dà del testo originale una nuova lettura in grado di aggiungere anche nuovi significati.

Il testo letterario offre diversi livelli di lettura che fanno insorgere numerosi ostacoli quando si è di fronte all’atto del tradurre, come scrive Lotman:

Le difficoltà principali della traduzione del testo letterario sono legate ad altro - alla necessità di trasmettere i legami semantici che emergono, specificatamente nel testo poetico, ai livelli fonologico e grammaticale. Se non si trattasse che di riprodurre, a livello fonologico, determinate onomatopoeie, allitterazioni o simili, le difficoltà sarebbero sensibilmente minori. Ma quei legami semantici specifici che emergono in virtù del cambiamento nel testo poetico 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.

*Qui, verosimilmente, si deve porre la questione non dell'esattezza della traduzione, ma della sua adeguatezza, del tentativo di riprodurre in generale il grado di densità dei legami semantici nel testo.*¹⁸

Le maggiori difficoltà che si riscontrano nella traduzione poetica sono dunque dovute al fatto che i livelli del discorso, come ad esempio il livello metrico-ritmico, il livello semantico-lessicale, il livello fonologico e quello sintattico, non solo sono tutti portatori di significato, ma anche e soprattutto strettamente interrelati, tanto che i cambiamenti all'interno di ognuno si riflette sugli altri.

Ogni atto traduttivo è un atto di interpretazione, nel quale le scelte che il traduttore deve compiere hanno conseguenze a catena, come quella di precludere determinate potenzialità semantiche per evidenziarne altre o creare determinati rimandi intratestuali o intertestuali invece che altri. Il concetto di equivalenza infatti varia da un traduttore a un altro, è dunque un concetto piuttosto relativo: è il traduttore che può decidere di volta in volta a quale grado di equivalenza attenersi, determinando così una diversa reazione da parte dei lettori.

Il fatto che esistano traduzioni diverse di uno stesso testo non dimostra che *il traduttore è traditore*, come recita un famoso detto, bensì che la traduzione è l'espressione della differenza linguistica letteraria fra due culture:

*Con la traduzione bisogna accettare che un testo ricompaia nello specchio di una lingua, di una cultura straniera[...]ma questo specchio, essendo quello di una cultura straniera, non può riflettere che un'immagine non infedele, quanto diversa.*¹⁹

Ogni atto di traduzione è anche inevitabilmente sottoposto a cambiamenti nel tempo, poiché la lingua e la società mutano; per questo ogni epoca è spinta a ritradurre gli stessi testi. Scrive infatti Maria Corti:

*Ogni epoca produce un suo tipo di segnicità, che si manifesta in modelli sociali e letterari: non appena essi si consumano e la realtà sembra svanire, nuovi segni sono necessari per ricatturarla, donde il valore informativo delle strutture dinamiche della letteratura.*²⁰

Ogni atto di lettura e conseguentemente di traduzione può essere considerato dunque come un'interpretazione soggettiva e variabile nel tempo.

Alla luce delle più recenti teorie, dunque, per poter tradurre è necessario considerare il testo in relazione al contesto culturale che lo ha prodotto, ma anche alla situazione dell'autore e al co-testo, cioè agli altri elementi verbali immediatamente seguenti e precedenti e alla posizione occupata dal testo in questione nel *corpus* letterario.

Prima di cominciare a tradurre, è necessario comprendere il testo, analizzarlo in tutti i suoi aspetti ed esaminare le differenze tra i due sistemi, quello di arrivo e quello di

¹⁸ Lotman, Jurij, *Il problema del testo poetico*, in A.A.V.V. *Teorie contemporanee di traduzione*, op. cit., pag. 260.

¹⁹ Pageaux, Daniel-Henri, *La traduzione nello studio delle letterature comparate* in "Testo a Fronte", n° 24, I semestre 2001, pag.50.

²⁰ Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 183-184. (citata da Bassnett)

partenza. A questo proposito, sono molto interessanti le indicazioni di Edwin Morgan, il quale, nel descrivere la sua esperienza personale, dichiara di procedere attraverso varie fasi, ognuna con un proprio obiettivo.²¹ Il primo momento consiste infatti nella stretta osservazione del testo di partenza per capirne la struttura; segue un'attenta lettura che permetta di entrare nell'atmosfera del poeta straniero e arrivare alla comprensione del testo. C'è quindi la fase della decodifica, in cui il testo deve essere scandagliato e scomposto parola per parola con l'aiuto di grammatiche, dizionari e di quanti altri mezzi il traduttore può disporre. In questo modo, il traduttore ha a disposizione una rete di significati da far coincidere con le impressioni suscitate dalla prima lettura e può procedere alla ricodifica, o riverbalizzazione del testo. Morgan concorda con Walter Benjamin nel ritenere che il vero scopo della traduzione è quello di liberare la “*pura lingua*” racchiusa nel testo, ovvero ciò che è nascosto dietro le parole, che non è esplicitato dall'autore originale, in altre parole, l'essenza segreta, l'ineffabile, per *ridestare l'eco dell'originale*.²² Umberto Eco ribadisce che la traduzione è *una delle forme di interpretazione (come il riassunto, la parafrasi, la valutazione critica, la lettura ad alta voce di un testo scritto)* e che, come tale, deve essere finalizzata a *ricreare l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato*. Solo così si può dire che la traduzione, sia essa *target-oriented*, sia *source-oriented*, è in qualche modo “fedele”, ove per fedele si intenda accettabile:

Per concludere[...], si deve dire che una traduzione soddisfacente deve rendere (e cioè conservare abbastanza immutato, ed eventualmente ampliare senza contraddire) il senso del testo originale...tradurre significa interpretare, e interpretare vuol dire anche scommettere che il senso che noi riconosciamo in un testo è in qualche modo, e senza evidenti contraddizioni co-testuali, il senso di quel testo.

Il senso che il traduttore deve trovare, e tradurre, non è depositato in alcuna pura lingua, E' soltanto il risultato di una pura congettura interpretativa[...].la decisione viene presa contestualmente, ma capire un contesto è un atto ermeneutico[...]

*Il paradosso è che non c'è regola per stabilire come e perché una traduzione sia fedele, ma nel giudicare di una traduzione bisogna mantenere la metaregola per cui una traduzione deve essere fedele. i criteri di fedeltà possono mutare, ma (i) debbono essere contratti all'interno di una certa cultura e (ii) debbono mantenersi coerenti nell'ambito del testo tradotto.*²³

Eco non prescrive regole, ma suggerisce di scegliere o usare alternativamente i diversi tipi di traduzione, a seconda dei problemi posti dal testo. L'importante è che il testo tradotto, pur nella diversità, restituisca il senso, o gran parte del senso dell'originale, in altre parole, il pensiero dell'altro, l'alterità racchiusa in esso²⁴.

²¹ Morgan, Edwin, *Translating Poetry*, in “Scottish Review” 2:5, 1976 pp.18-23.

²² Benjamin, Walter, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, traduzione di Renato Solmi, pp. 37-50

²³ Umberto, Eco, *Sulla traduzione*, in A.A.V.V., *Teorie contemporanee di traduzione*, op. cit., pp. 38-39.

²⁴ Cfr. Pageaux, Daniel-Henri, *La traduzione nello studio delle letterature comparate*, op. cit, pag.51.

André Lefevre, analizzando diverse traduzioni di un carne di Catullo, individua sette diversi tipi di traduzione: fonemica, letterale, metrica, poesia trasformata in prosa, traduzione rimata, traduzione in versi liberi ed interpretazione. In quest'ultima rientrano sia le versioni che conservano la sostanza dell'originale, ma non la forma, sia le cosiddette imitazioni. Ognuna di queste strategie traduttive tendono a riprodurre un solo aspetto del testo di partenza, come possono essere ad esempio il suono, la metrica o la rima, trascurando l'opera nella sua totalità e provocando così la distorsione del senso e della sintassi dell'originale, anche se la traduzione in versi liberi è quella che permette una maggior precisione e letterarietà.²⁵

Come esemplificazione, proviamo ad esaminare due diverse traduzioni di *One's-Self I Sing*, di Walt Whitman:

One's-Self I Sing²⁶

*One's-Self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.*

*Of physiology from top to toe I sing,
Not physiognomy alone nor brain alone is worthy for the Muse, I
say the Form complete is worthier far,
The Female equally with the Male I sing.*

*Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing.*

1867

1871

Canto il se stesso

*Canto il se stesso, una semplice e distinta persona,
Ma dico pur Democratico, e dico pure In massa.*

*L'organismo, da capo a piedi, io canto,
La semplice fisionomia, il cervello solo degni non son della musa,
io affermo che la Forma integrale è ben più degna,
E la Femmina canto parimenti che Il Maschio.*

*La vita immensa in passione, pulsazioni e forza,
Lieta, per le più libere azioni che sotto leggi divine si attuano,*

Canto l'Uomo Moderno.

1867

1871

(traduzione di Enzo Giachino)

²⁵ Cfr. Bassnett, Mc Guire, Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, pp. 113-115.

²⁶ Il testo inglese è tratto da *Leaves of Grass, A Norton Critical Edition*, New York University Press 1973, che si basa sulla Death-Bed Edition 1891-2, l'ultima delle nove edizioni, curata dall'autore stesso prima di morire per essere affidata ai futuri lettori. (Ricordiamo le date di pubblicazione delle altre otto edizioni: 1855, 1860, 1867, 1871-72, 1876, 1881, 1889). Oggi, grazie al lavoro di Mario Corona, è possibile rileggere l'opera così com'era nella sua prima edizione del 1855.

Canto il sé

*Canto il sé, la semplice singola persona,
ma aggiungo anche la parola Democratico, la parola
In-Massa.*

La fisiologia da capo a piedi, canto.

*Né la fisionomia né il cervello sono degni da soli della Musa,
Musa, la Forma completa è di gran lunga più
degn.*

Canto imparzialmente la Femmina insieme col Maschio.

*La vita immensa nella sua passione, impulso, e forza,
Gioiosamente, per un più libero agire sotto le leggi
divine,*

L'Uomo Moderno, io canto.

1867

1871

(traduzione di Ariodante Marianni)

Le traduzioni di Enzo Giachino e di Ariodante Marianni sembrano dimostrare quanto affermato da Lefevre: i due traduttori conservano il verso libero, del quale Whitman è in un certo senso l'inventore e al quale i lettori italiani sono ormai da tempo abituati. In entrambe le traduzioni, il cambiamento immediatamente più evidente è quello che si verifica a livello visivo: quattro strofe contro le tre dell'originale in Giachino, che però mantiene lo stesso numero dei versi, mentre Marianni conserva le tre strofe ma aumenta il numero dei versi (dodici invece di nove). Si tratta di due diverse strategie che mirano a uno scopo comune, quello di conservare il significato dell'originale, il nucleo invariante, ciò che l'autore vuole dire. I due traduttori esaltano il tema fondamentale della poesia, l'uomo comune e democratico del quale il poeta stesso è parte, Giachino isolando il verso finale attraverso la creazione di un'ulteriore strofa, Marianni attraverso l'enfasi data al pronome personale di prima persona, sempre espresso in inglese, ma per la maggior parte non esplicitato in italiano, e conservando l'ordine della frase inglese.

Tuttavia, a livello fonologico, le assonanze, le allitterazioni, le inversioni, le ripetizioni che danno luogo a parallelismi di ordine lessicale e sintattico (word/word; of/of; not ...alone;... nor...alone) sono o necessariamente scomparse o sono state sostituite con equivalenti che inevitabilmente hanno prodotto perdita a livello semantico, tenuto conto delle ambiguità e dei doppi sensi sui quali Whitman costruisce le sue poesie. E' ad esempio quasi impossibile rendere in italiano il suono paronomastico legato al gioco di parole *Female/Male*.

E' da notare inoltre che nella traduzione di Marianni, l'eliminazione di *Self* e dell'enjambement formato da *I say* sembra ripercuotersi a livello ritmico. Molto arduo appare infatti conservare il ritmo whitmaniano, che non si fonda sulla lunghezza delle sillabe, ma sugli accenti e che costituisce una delle caratteristiche fondamentali della tecnica poetica dello scrittore americano, tanto che il ritmo anapestico che ne deriva, pur rompendo con la tradizione a lui contemporanea, rievoca quello della poesia greca classica.

A livello semantico lessicale, la lingua italiana è molto meno sintetica e concisa dell'inglese e non consente di utilizzare vocaboli della stessa lunghezza o con gli

accenti sulle stesse sillabe, mentre a livello sintattico, la differenza tra il sistema grammaticale italiano e quello inglese determina la difficile scelta tra genere maschile o femminile.

Come si può vedere, lo sforzo più grande è dunque quello di produrre una traduzione adeguata al prototesto, che conservi lo stile dell'autore, le sue caratteristiche peculiari, ma che risulti accettabile nel sistema di arrivo.

Donatella Bisutti descrive chiaramente la situazione del traduttore:

*La condizione essenziale della traduzione è la condizione essenziale della scrittura creativa: cioè una condizione contemporaneamente di distanza e di coinvolgimento. In questa contemporaneità consiste la difficoltà quasi paradossale dello scrivere. E la difficoltà del tradurre. La traduzione è il massimo esercizio di distanza e di coinvolgimento: perché chi traduce è al di fuori del testo da tradurre, deve quindi superare la distanza che lo separa da esso, in qualche modo appropriarsene.*²⁷

Traduzione e intertestualità: l'universo whitmaniano

Pochissimi poeti hanno ottenuto un successo simile a quello che ha arriso a Walt Whitman²⁸ sin dalla uscita della prima edizione di *Leaves of Grass*, tanto da venire citato e salutato nei componimenti di poeti come Ezra Pound, García Lorca, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges ed altri. Enorme è l'influenza da lui esercitata sulla poesia del Novecento, sia in America che in Europa, per quanto riguarda il rinnovamento metrico-linguistico e la rottura nei confronti delle istituzioni e dei canoni letterari tradizionali.

La lettura e la traduzione dei testi originali pongono in primo piano la fitta rete di rimandi intertestuali che caratterizzano ogni opera letteraria. Nonostante l'estrema originalità e modernità della poetica whitmaniana, molti sono gli autori dei quali si avvertono gli echi, tra i quali William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e altrettanti, come ad esempio Cesare Pavese in Italia, quelli che ne hanno subito il fascino. Molto importanti risultano anche le letture di Omero e Virgilio, della Bibbia, dei tragici greci, di Dante, nonché di Shakespeare, di Ossian, Scott, Tennyson e delle saghe nordiche, che Whitman stesso, in *Sguardo retrospettivo*,²⁹ dice di conoscere e ai quali sembra ispirarsi per numerose immagini e miti. La metafora del viaggio, sia poetico che umano, iniziato a trentasette anni, non può non ricordare quello di un altro grande, Dante Alighieri.

La Prefazione inserita nell'edizione del 1855 di *Leaves of Grass*, considerata insieme a *Specimen Days* tra la sua produzione in prosa migliore, riconduce al fondatore del movimento trascendentalista, R.W. Emerson, il quale, nei suoi saggi, propugna un uovo tipo di cultura e di linguaggio, più autenticamente americani.³⁰

Mario Corona sostiene che la *Prefazione 1855* sia, insieme a *La filosofia della*

²⁷ Bisutti, Donatella, *Sul rapporto tra poeta tradotto e poeta traduttore*, in A.A.V.V., *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1989, pag 180.

²⁹ Whitman, Walt, *Sguardo retrospettivo*, in *Foglie d'erba e prose*, traduzione di Enzo Giachino, a cura di Cesare Pavese, Einaudi, Torino 1950, pp. 938-39.

³⁰ Emerson è il primo ad apprezzare e riconoscere la validità e l'originalità delle *Leaves of Grass*, come si legge nella lettera inviata a Whitman il 21 luglio 1855.

composizione, a *Il principio poetico* di Edgar Allan Poe, e a *Il poeta* di Ralph Waldo Emerson, una tra le fondamentali riflessioni dell'Ottocento americano sulla natura della poesia.³¹

In *Preface* 1855, Whitman teorizza una nuova figura di poeta e quale debba essere il suo ruolo:

The greatest poet hardly knows pettiness or triviality. If he breathes into any thing that was before thought small it dilates with the grandeur and life of the universe. He is a seer... he is individual...he is complete in himself...the others are good as he, only he sees it and they do not. He is not one of the chorus...he does not stop for any regulation...he is the president of regulation.[...]What is marvellous? what is unlikely? what is impossible or baseless or vague? after you have once just opened the space of a peachpit and given audience to far and near and to the sunset and had all things enter with electric swiftness softly and duly without confusion or or jostling or jam.

The land and sea, the animals fishes and birds, the sky of heaven and the orbs, the forests mountains and rivers, are not small themes...but folks expect of the poet to indicate more than the beauty and dignity which always attach to dumb real objects...they expect him to indicate the path between reality and their souls.³² (Il sommo poeta non conosce meschinità o cose vacue. Se infonde il suo respiro in qualsiasi cosa che prima si riteneva insignificante, lo dilata con la grandeur e la vita dell'universo. Egli è un veggente. ...è un individuo...è completo in se stesso...gli altri sono valorosi come lui, ma lui solo lo vede e gli altri no. Non è uno del coro...non si ferma a causa dei regolamenti...egli è il presidente dei regolamenti.[...]Che cosa è meraviglioso? che cosa è improbabile? Che cosa è impossibile o infondato o vago? dopo che voi abbiate aperto anche solo lo spazio di un nocciolo di pesca e prestato ascolto alle cose vicine e lontane e al tramonto del sole e lasciato entrare tutte queste cose con elettrica rapidità dolcemente

³¹ Corona, Mario, *Note al testo*, in *Foglie d'erba* 1855, Marsilio, Venezia 1996, pag. 395.

³² Il seer whitmaniano, inevitabilmente, ricorda il *voyant* di Rimbaud: *Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de tout la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit- et le suprême Savant! - Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé il finirait per perdre l'intelligence de ses visions, il les avues! [...] Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions, si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme, si c'est informe, il donne de l'informe. trouver une langue[...]cette langue sera de l'âme pour l'âme, rêmant tout, parfumes, sons, couleurs de la pensée accrochant la pensée et tirant Rimbaud, Arthur Lettre du voyant, Charleville, 15 maggio 1871, in *Opere*, Feltrinelli, Milano 2000 pp.140-149, III. ed, traduzione di Ivo Margoni: *Il poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia, cerca egli stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa fra tutti il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetto,- e il sommo Sapiente!- egli giunge infatti all'ignoto! Poiché ha coltivato la sua anima, già ricca, più di qualsiasi altro ! Egli giunge all'ignoto, e quand'anche, sbigottito, finisce col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrebbe pur viste! [...] Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco. A suo carico sono l'umanità, gli animali addirittura; dovrà far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni, se ciò che riporta di làgiù ha forma, egli dà forma, se è informe, egli dà l'informe. Trovare una lingua[...]Questa lingua sarà anima per l'anima, riassumerà tutto: profumi, suoni, colori, pensiero che uncina il pensiero e che tira.**

e debitamente, senza confusione o ressa o scompiglio. La terra e i mari, i pesci e gli uccelli, il cielo e le stelle, le foreste, le montagne e i fiumi, non sono temi da nulla...ma la gente si aspetta che il poeta indichi qualcosa di più della bellezza e della dignità che sempre è legata ai muti oggetti reali...si aspetta che egli indichi il sentiero tra la realtà e le loro anime).

In accordo con il pensiero trascendentalista, per Whitman il poeta è un veggente che, grazie alla sua particolare sensibilità, può penetrare tutti gli aspetti della natura nella sua globalità, senza tralasciarne alcuno, da quello più eccelso a quello meno evidente, per dare vita alle cose.

Whitman e il movimento trascendentalista americano risentono dell'influenza della prima generazione dei romantici inglesi, in particolare di Coleridge e Wordsworth; forse Whitman è indotto ad inserire una prefazione sull'esempio di quella aggiunta da W. Wordsworth alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads* e considerata il manifesto del romanticismo inglese. Wordsworth è artefice di una rivoluzione poetica di enorme portata; per lui, la poesia è *the spontaneous overflow of powerful feelings* (lo spontaneo fluire di potenti sensazioni) e l'interesse del poeta consiste nell'osservazione e nell'esaltazione della natura, ma anche della vita quotidiana, dei personaggi più umili. Anche il linguaggio deve dunque essere comune, adatto alla nuova materia poetica, lontano dall'enfasi della *poetic diction* tradizionale: Wordsworth e Coleridge, nonostante le diversità, sono tra i primi ad introdurre un tono colloquiale, discorsivo, nei loro componimenti, che assumono l'aspetto di poemi narrativi.

Nelle poesie della sezione intitolata *Inscriptions*, che in un certo senso si configurano come una dichiarazione programmatica, ritroviamo alcuni temi tipicamente emersoniani: in *One's- Self I Sing e To Foreign Lands*, Whitman esalta la nuova nazione americana della quale si presenta come celebratore e profeta ed indica a tutto il mondo i suoi poemi e la nuova forma di democrazia americana come modelli da seguire.

La copertina dell'edizione del 1855 è di tela verde, radici e foglie si diramano dal titolo che richiama alla tradizione biblica, ma anche ad una moda allora in uso negli Stati Uniti. Il poeta americano sembra riprendere da Coleridge il principio della natura organica dell'arte secondo il quale, in accordo con la filosofia idealista tedesca dell'epoca, l'opera d'arte si comporta come un organismo vivente ed è possibile applicare ad esso i principi della scienza biologica. Marina Camboni osserva che *L'ornamentazione grafica e iconografica accorda quindi le foglie d'erba del titolo agli alberi, ai semi, alle foglie simboliche dell'organicismo letterario romantico*, quindi paragona le idee che determinano la nascita del testo ai semi generatori di vita.³³

Leaves of Grass 1855 è dunque il seme della poesia americana, della quale Whitman con la sua opera vuole celebrare la nascita; egli attende al suo poema per un periodo di circa trentasei anni, durante i quali l'opera muta e si accresce, passando dalle dodici poesie della prima edizione alle trecentottanta dell'ultima.

³³ Camboni, Marina, *Il corpo dell'America. Leaves of Grass 1855*, Università degli studi di Palermo 1990, pp. 13-14.

Al posto del nome dell'autore, risalta una sua immagine, un dagherrotipo che mette in evidenza la forza di un uomo giovane, ma nello stesso tempo in atteggiamento quasi di sfida, al di fuori degli schemi convenzionali, come dimostrano *una mano in tasca, l'altra tra noncurante e disinvolta, sul fianco, testa all'indietro, cappello posato sulle ventitré, pantaloni spiegazzati, camicia aperta sul collo*.³⁴ L'immagine visiva del ritratto anticipa e coincide con l'immagine verbale descritta in *One's-Self I Sing* e nel *Song of Myself*, quella dell'Uomo Moderno, *En-mass*, democratico, parte del popolo, che celebra allo stesso modo il bianco e il nero, gli uomini e le donne. La data di pubblicazione dell'opera, 4 luglio, assume una valenza doppiamente simbolica: coincide infatti con l'anniversario della dichiarazione d'Indipendenza americana, ma anche con il giorno scelto da Thoreau per ritirarsi sulle sponde del lago di Walden. A Thoreau sembra rivolgersi Whitman per quanto riguarda l'aspirazione alla libertà e all'uguaglianza e fratellanza tra gli uomini, che egli chiama con l'appellativo di *Camerados*. Proprio Thoreau, in *Civil Disobedience* del 1849, prende posizione contro il governo inglese che permette lo schiavismo e la discriminazione razziale. Anche la poesia deve avere come qualità quella di essere democratica: alla prefazione seguono dodici poesie senza titolo, a significare che non ci sono testi, o corpi, più importanti di altri.

Oltre che nella prefazione, nella sezione 24 di *Song of Myself* incontriamo la parola *kosmos*: qui il poeta si presenta come *Walt Whitman, a Kosmos*, che racchiude l'unità e la totalità nella sua persona: egli è l'autore che si descrive e si rivolge a se stesso come personaggio.

Il poeta si pone contemporaneamente come soggetto intento alla narrazione, come voce poetante che percepisce la realtà, ma anche come oggetto, argomento della stessa. Per tutto il corso del poemetto, l'*I* che il poeta vuole celebrare si riflette e si identifica in *you*, con il quale si alterna ripetutamente e che viene al tempo stesso celebrato. Whitman monologa con se stesso e dialoga con l'altro, un interlocutore che rappresenta l'umanità e il poeta stesso in quanto parte dell'umanità (*What I assume, you shall assume*).

Tale coincidenza corrisponde a quella tra individuo e società:

*Nella prima edizione, pubblicata nel 1855, il corpus di dodici poesie che compone il volume è già esplicitamente isomorfo al corpo di Walt, il personaggio che agisce e parla e che, metaforicamente estendendosi da costa a costa, da Nord a Sud, è isomorfo con l'America. Percorrendo strade immaginarie attraverso città e campagne, spingendosi fino all'Ovest più lontano, rivivendo la storia dell'America, egli esplora e conosce simultaneamente il corpo fisico, sociale e politico della sua terra e il suo stesso corpo ed essere.*³⁵

Giocando per tutto il poemetto sull'ambiguità e pluralità semantica della parola *body*, Whitman arriva all'*equazione*, individuata anche da Cesare Pavese nel suo saggio

³⁴ Lalli, Tedeschini, Biancamaria, Introduzione a *Foglie d'erba*, Bur, Milano 2000, pag. XI.

³⁵ Camboni, Marina, in *Co(n)tests: Implicazioni testuali*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2000, pag. 84.

Poesia del far poesia,³⁶ *tra se stesso e il suo corpo e il corpo dell'America*.³⁷ Egli sembra identificarsi dunque anche con la sua opera, per sottolineare, come scrive Valerio de Scarpis, *Il processo di inclusività della pluralità dei dati empirici dell'esperienza nell'unità del sé, superata ogni contraddizione*.³⁸ Il *kosmos* whitmaniano è dunque un microcosmo, l'unità che comprende in sé la totalità delle esperienze.

Tutto ciò non può non riflettersi sulla tecnica poetica e stilistica, che costituisce una delle maggiori innovazioni, tale da anticipare i poeti del Novecento del quale Whitman si può considerare contemporaneo.

Whitman intende abbattere le barriere che dividono la poesia dalla prosa, secondo gli assunti wordsworthiani; per questo, ritiene necessario sfuggire alle regole della metrica e dei suoi schemi, rompendo con la tradizione precedente (*creeds and schools in abeyance*), per poter liberamente descrivere la realtà che lo circonda nella sua più intima essenza (*I permit to speak at every hazard/ Nature without check with original energy*). Leggiamo infatti in *Preface 1855*:

The poetic quality is not marshalled in rhyme or uniformity or abstract addresses to things nor in melancholy complaints or good precepts, but is the life of these and much else and is in the soul (La qualità poetica non è contenuta nella rima o nell'uniformità o in astratti appelli alle cose, né in lamenti malinconici o in buoni precetti, ma è la vita di queste cose e di altre ancora, ed è nell'anima).³⁹

Con le poesie della raccolta *Song of the Open Road* egli dimostra di amare la vita delle strade e dei quartieri di New York, il fermento che anima le giovani città e passa in rassegna i molteplici aspetti dell' America, della vastità delle sue terre, dei nuovi mestieri che stanno nascendo, le nuove scoperte e innovazioni tecnologiche (*They pass, I also pass, any thing passes, none can be interdicted,/ none but are accepted, none but shall be dear to me*). Scopriamo così che per il poeta:

La fratellanza non consiste solo nel dormire vicino all'amico che si ama, essa include l'amore verso i malvagi, la compagnia ed il rispetto dei marinai, dei muratori, dei cocchieri, insomma degli umili. Fratellanza è anche accogliere uno schiavo fuggiasco.⁴⁰

Il poeta senza nome va alla ricerca di un'identità, per sé e per la sua America, ma può trovarla solo dopo l'affermazione di una cultura e di una lingua tipicamente americana⁴¹. Da qui deriva l'uso di una tecnica enumerativa, degli interminabili "cataloghi", con i quali si propone di rappresentare la molteplice realtà e l'adozione di un linguaggio anch'esso comune, democratico, adeguato al nuovo uomo americano e che si concretizza nello *slang*. Egli crea nuovi termini con l'aggiunta di

³⁶ Pavese, Cesare, *Poesia del far poesia*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, pp. 141-165.

³⁷ Lalli, Tedeschini, Biancamaria, *Introduzione a Foglie d'erba*, op. cit., pag.

³⁸ De Scarpis Valerio, *Il continente Whitman*, Bulzoni, Roma 1986, pag. 11.

³⁹ Whitman, Walt, *Preface 1855*, in *Foglie d'erba 1855*, op. cit., pag. 81.

⁴⁰ Bottiglieri, Nicola, Walt Whitman e Josè Martí, in *Il continente Whitman*, op. cit., pag. 37

⁴¹ Camboni, Marina, *Parole, in libertà: Whitman e la lingua degli americani ovvero le indicazioni per una metamorfosi*, in *Il continente Whitman*, op. cit., pp.73-74.

suffissi, inventa terminazioni femminili là dove prima non esistevano, introduce vocaboli tratti da altre lingue, in particolare dal francese e dallo spagnolo, ma anche dall'italiano, dal latino, dall'indiano, mescola vari livelli e registri linguistici: il plurilinguismo che ne risulta vuole rispecchiare la varietà della nuova società americana. Innovativo anche l'uso della punteggiatura: egli si serve di parentesi, trattini e puntini per introdurre delle pause nel discorso, dei momenti di riflessione e rendere, se così si può dire, le intermittenze del pensiero.

Nonostante il tono colloquiale e realistico, che impone l'adozione di una struttura paratattica, la tecnica poetica whitmaniana è in ogni caso molto abile e raffinata. Il poeta procede per accumulazione e opposizione, frequenti i parallelismi lessicali, sintattici, fonici, all'interno dei quali si ritrovano ripetizioni e variazioni di una stessa idea, che utilizza per ampliare o negare uno stesso concetto. Ciò è evidente ad esempio nella sezione 6 del *Song of Myself*. Tutta la sezione è costruita su una serie di domande, che percorrono tutto il poemetto, introdotte dai pronomi interrogativi *What – Whose*. Alla prima domanda del bambino che chiede cos'è l'erba e alla prima risposta negativa (*I do not know*), si susseguono altre risposte che veicolano dubbio, ambiguità, anche a livello semantico. Il poeta è come il bambino che non sa, tanto da identificarsi con lui al verso 104 (*we*) e come lui va alla ricerca della verità: la struttura del componimento rappresenta il processo della conoscenza. Grazie al susseguirsi delle ipotesi (*I guess*), un concetto inizia a farsi strada sempre più chiaro, fino alla certezza finale (*there is really no death*). L'erba diviene così di volta in volta il simbolo della sua vena poetica, l'ispirazione donatagli dal Signore, ma anche un geroglifico, un enigma che deve essere decifrato, come tutta la realtà.⁴² L'erba è la metafora organicistica della trasformazione:

*L'erba che traspira dal petto dei morti è il prodotto di una ciclica trasformazione del corpo in erba; dell'erba in «lingue parlanti». Il guardare e l'odorare die versi precedenti è qui divenuto un prestare ascolto alle voci dei morti, di coloro che non hanno lasciato altro messaggio che l'erba sulle loro tombe.*⁴³

Come è tipico della tecnica whitmaniana, anche qui, attraverso la serie di tesi e antitesi, il poeta arriva all'equilibrio degli opposti: non c'è contrapposizione tra la vita e la morte, la morte non è il nulla, ma è la continuazione della vita, è la vita che si trasforma.

Whitman lavora ininterrottamente alla sua opera, spostando l'ordine delle poesie, operando tagli, rimaneggiamenti, aggiunte. Le poesie inserite dopo il 1861 si diversificano da quelle precedenti per quanto riguarda i temi e il tono: le vicende biografiche dell'autore e gli eventi che in qualche modo sconvolgono l'America si ripercuotono inevitabilmente anche nella sua opera. La guerra civile vede lo scrittore sui campi di battaglia e negli ospedali non come soldato, ma come valido aiuto fisico e morale per i soldati feriti. La morte e gli orrori della guerra, il dolore dell'umanità offesa subentrano così alla gioia di vivere e si riflettono nelle nuove poesie.

⁴² Scrive Marina Camboni in *Il corpo dell'America. Leaves of Grass 1855*, op. cit., pag. 17: *Coerentemente con l'estetica romantica, l'erba di Whitman è un simbolo polisemico, indefinitamente interpretabile.*

⁴³ *Ibidem*, pag. 20.

Già in *Tears! tears! tears!*, inserita nel 1867 e che ricorda nel titolo *Tears, Idle Tears* di Tennyson, si può notare il cambiamento.

Tutta la poesia è un esempio di perfetta simmetria: il primo e l'ultimo verso sono identici e così pure le immagini che si ripetono infondono un senso di angoscia e di profonda tristezza. Sin dall'inizio siamo immersi in un'atmosfera cupa; non c'è più la ridente, profumata, solare natura di *Song of Myself*; ma la spiaggia arida, deserta, di notte. L'iterazione di *dripping* riproduce anche a livello fonico lo stillicidio delle gocce d'acqua e il senso di desolazione è reso in modo efficace dalla ripetizione di suoni duri *d/t* (*dark, desolate*); la solitudine che regna sulla spiaggia si rispecchia nel cielo, dove tutto è buio, non c'è neanche una stella. Mentre in *Song of Myself* viene descritta la nascita poetica dell'autore, che si propone come vate di una nuova, potente nazione, e inizia il suo cammino illuminato dai raggi del sole⁴⁴, ora al giorno subentra la notte, le certezze vengono meno, e il paesaggio spettrale non può che evocare immagini di morte.

Pavese e Whitman

A testimonianza dello stretto legame di Cesare Pavese con Walt Whitman, si legge in una nota che precede la traduzione di *Leaves of Grass* di Enzo Giachino:

*Questa prima traduzione completa dell'opera poetica e di parte delle prose di Walt Whitman si è compiuta sotto la cura particolare di Cesare Pavese, che alle pagine del poeta americano fu legato da sensibile amore fin dagli anni della giovinezza.*⁴⁵

Pavese inizia a leggere Whitman e a studiare l'inglese come autodidatta intorno al 1927, anno in cui si iscrive alla facoltà di lettere di Torino, dopodiché abbozza i suoi primi racconti; quindi, nel 1930, a soli ventidue anni, si laurea con una tesi dal titolo *Interpretazione di Walt Whitman poeta*. In questo stesso periodo, allarga la sua conoscenza della cultura americana, legge Lewis, Anderson, Hemingway, Lee Masters, compone le prime poesie della raccolta *Lavorare stanca*, tra cui *I mari del sud*. Inizia così la sua attività poetica, accompagnata da saggi critici su scrittori americani e da traduzioni di autori inglesi e americani (Melville, Dos Passos, Joyce, Dickens, Defoe, Faulkner, Stein). Pavese deve molto alla letteratura nord americana, e a Whitman in particolare, per quanto riguarda l'ansia di rinnovamento, la ricerca di una poesia e di una letteratura più realistica e più democratica, nonché per lo sperimentalismo linguistico e metrico.

Può essere interessante a questo proposito confrontare le dichiarazioni di Pavese in *Il mestiere di poeta* con la *Prefazione 1855* di Whitman, poiché entrambi arrivano quasi alle stesse conclusioni, anche se con esiti diversi. Opponendosi all'ermetismo dominante, Pavese va alla ricerca di uno stile poetico lontano dal lirismo della poesia contemporanea, che sia soprattutto oggettivo e che ricorda l'*indirection* whitmaniana:

⁴⁴Ibidem, pp.59-64 .

⁴⁵ Giachino, Enzo, op. cit., nota introduttiva.

Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non la solita astrazione introspettiva, espressa in quel linguaggio, perché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente posa a essenziale [...] Andava intanto prendendo in me consistenza di una mia idea di poesia-racconto, che agli inizi mal riuscivo a distinguere dal poemetto⁴⁶

Scrive Whitman in *Preface 1855*:

For such the expression of the American poet is to be transcendent and new. It is to be indirect and not direct or descriptive or epic (Per questo, l'espressione del poeta Americano deve essere indiretta e non diretta o descrittiva o epica).⁴⁷

L'oggettività narrativa è strettamente legata all'immagine dalla quale è scaturito il discorso poetico, alla percezione della realtà così come si offre al poeta:

Avevo dunque scoperto il valore dell'immagine, e quest'immagine[...] non la intendevo più retoricamente come traslato, come decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrativa. Quest'immagine era, oscuramente, il racconto stesso [...] Ero risalito (o così mi pareva) alla fonte prima di ogni attività poetica, che avrei potuto così definire: sforzo di rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consista la propria percezione di una realtà. Continuavo a sprezzare, evitandola, l'immagine retoricamente intesa, e il mio discorso si manteneva sempre diretto e oggettivo[...], eppure era finalmente cosa mia il senso tanto elusivo di quel semplice enunciato che essenza della poesia sia l'immagine.⁴⁸

La tecnica poetica dell'immagine che coesiste e si alterna con la tecnica poetica della poesia racconto, determina quello che è stato definito il realismo simbolico pavese: Pavese, come Whitman, è interessato alla realtà quotidiana, ma nello stesso tempo eleva a simboli i dati reali, attraverso momenti epifanici. Lo stesso Pavese scrive nella prefazione al saggio di Matthiessen a proposito di Whitman:

Giacchè il nuovo simbolismo di Whitman e della sua generazione consistè proprio in questo: non le ambiziose strutture allegoriche d'intreccio e d'impostazione[...] ma una diversa realtà verbale, una sorta di doppia vista per cui dal singolo oggetto dei sensi avidamente assorbito e posseduto irradia come un alone d'inattesa spiritualità.⁴⁹

Pavese sente anche la necessità di crearsi un nuovo verso, molto simile a quello whitmaniano per quanto riguarda la lunghezza e il ritmo:

Sapevo naturalmente che non esistono metri tradizionali in senso assoluto, ma ogni poeta rifà in essi il ritmo interiore della sua fantasia e mi scopersi un giorno a mugolare certa tiritera di parole[...]secondo una cadenza enfatica che fin da bambino, nelle mie letture di romanzi, usavo segnare, rimormorando le frasi che più mi ossessionavano. così, senza

⁴⁶ Pavese, Cesare, *Il mestiere di poeta*, in *Le Poesie*, Einaudi, Torino 1988, pag. 106.

⁴⁷ Whitman, Walt, *Preface 1855 in Foglie d'erba 1855* a cura di Mario Corona, op. cit. pag. 75.

(Traduzione mia)

⁴⁸ Ibidem, pag.111.

⁴⁹ Pavese, Cesare, *Maturità americana*, in Matthiessen, Francia Otto, *Rinascimento americano*, pag. XXI.

saperlo, avevo trovato il mio verso[...].Ritmavo le mie poesie mugolando. Via via scopersi le leggi intrinseche di questa metrica e scomparvero gli endecasillabi[...]
*Dire, ora, il bene che penso di una simile versificazione è superfluo. Basti che essa acccontentava anche materialmente il mio molto da dire e di non dovermi fermare a una ragione musicale nei miei versi, ma soddisfarne altresì una logica. E c'ero riuscito e insomma, o bene o male, in essi narravo*⁵⁰.

La raccolta *Lavorare stanca* esce per la prima volta su “Solaria” nel 1936; nel 1943 è ripubblicata nell’edizione definitiva che vede l’aggiunta di trentuno poesie e l’eliminazione di altre sei, presso Einaudi, la casa editrice con cui Pavese inizia una collaborazione stabile dal 1938. In questi anni, dunque, l’autore ha il merito di aprire la letteratura italiana ad una dimensione extraeuropea e di proporre moduli poetici alternativi.

Le poesie di *Lavorare stanca*, che contengono in nuce quasi tutti i motivi della successiva produzione di Pavese, richiamano già nei titoli (*I mari del Sud*, *Gente spaesata*, *Atlantic Oil*, *Ozio*, *Canzone di strada*) la poetica whitmaniana: lo stesso titolo ossimorico della raccolta ricorda due dei temi cantati da Whitman, il lavoro celebrato anche nei suoi aspetti più umili e l’indugiare contemplativo di fronte alla natura.

Il nuovo tipo di poesia vagheggiato da Pavese trova la sua prima realizzazione in *I mari del Sud*, che si presenta come un breve racconto ritmato: l’io poetico narra la storia di un cugino tornato da lontano e sembra trasferirsi in esso, alternandosi al noi. Troviamo qui per la prima volta l’opposizione tra la città moderna, (*la città mi ha insegnato infinite paure;/ una folla, una strada mi han fatto tremare,/ un pensiero talvolta, spiato su un viso.*) e la campagna vista come luogo mitico, nel quale si formano le nostre prime conoscenze, che è compito del poeta riportare alla luce. Questa contrapposizione si ricollega alle sue letture degli scrittori americani, dai quali riprende la celebrazione della natura vista nei suoi caratteri primitivi. Le Langhe piemontesi dove Pavese ha trascorso l’infanzia diventano così il luogo mitico per eccellenza, e il protagonista di *I mari del Sud* che vi ritorna dopo aver girato il mondo è il primo di una lunga serie. Ma il ritorno è destinato all’insuccesso, poiché il tempo trasforma uomini e cose e nulla può essere come prima. (*La vita va vissuta/ lontano dal paese, si profitta e si gode/ poi, quando si torna, come me a quarant’anni,/ si trova tutto nuovo*).

Nella poesia successiva, *Antenati*, l’io del poeta si identifica negli altri (*Ho trovato compagni trovando me stesso/ Ho scoperto che prima di nascere, sono vissuto sempre in uomini saldi, signori di sé*); le prime poesie sono dunque pervase da un forte senso di fratellanza e di pietà nei confronti dei propri simili.

E’ il caso ad esempio di *Canzone di strada*, della quale riportiamo la seconda strofa:

*Dal mattino alla sera girare ubriachi
e guardare ridendo i passanti che vanno
e che godono tutti -anche i brutti- a sentirsi per strada.
Dal mattino alla sera cantare ubriachi
e incontrare ubriachi e attaccare discorsi*

⁵⁰ Pavese, Cesare, *Il mestiere di poeta*, op. cit. , pag. 110

*che ci durino a lungo e ci mettano sete.
Tutti questi individui che vanno parlando tra sé,
li vogliamo alla notte con noi, chiusi in fondo alla tampa,
e seguire con loro la nostra chitarra
che saltella ubriaca e non sta più nel chiuso
ma spalanca le porte a echeggiare nell'aria-
fuori piòvano l'acqua o le stelle. Non conta se i corsi
a quest'ora non hanno più belle ragazze a passeggio:
troveremo ben noi l'ubriaco che ride da solo
perché è uscito di prigione stanotte,
e con lui, strepitando e cantando, faremo il mattino.
1933.⁵¹*

Anche Pavese descrive il mondo suburbano delle fabbriche, la vita delle nuove città piemontesi, sempre più frenetica, caratterizzata dall'impiego di macchine, e della gente più umile che anima le vie di Torino, operai, contadini, meccanici, ma anche prostitute, ubriachi, l'uomo uscito di prigione, identificandosi a sua volta in questa umanità degradata.

In Whitman, le catene di enjambement che spesso culminano in parole isolate nel verso, imprimono alle poesie un movimento tale che è stato paragonato al fluttuare dell'oceano, al battito del cuore. Mutterle nota che le tecniche di scrittura pavesiane, sia per quanto riguarda la poesia che per la prosa, procedono attraverso correlazioni e opposizioni, iterazioni e negazioni, e *tendono a sviluppare il pensiero tramite il movimento.*⁵²

Il verso whitmaniano e il nuovo modo di fare poesia influenzano anche un altro autore americano, Edgar Lee Masters, al quale Pavese, in *La letteratura americana e altri saggi*, dedica un saggio di grande interesse. Pavese coglie la classicità dell'autore della *Spoon River Anthology* nella forma adottata, l'epigrafe, ma anche il rinnovamento di un verso *che ignora la rima e il ritmo*⁵³ e di una tecnica in cui *i confini tra il canto e il racconto non sono sempre facilmente rintracciabili.*⁵⁴ Con Lee Masters Pavese condivide i temi dell'uguaglianza degli uomini e del loro comune destino di sofferenza:

*La differenza sta nell'occhio del poeta che guarda i suoi morti [...] con una consapevolezza austera e fraterna del dolore di tutti, e a tutti fa pronunciare la confessione, a tutti strappa una risposta definitiva, non per cavarne un documento scientifico o sociale, ma soltanto per sete di verità umana.*⁵⁵

Sin dagli anni dell'università, prima con il lavoro su Whitman, poi con i romanzi di Lewis ed Anderson, Pavese si imbatte nello *slang*, visto come elemento popolare, democratico e realistico:

⁵¹ Pavese, Cesare, *Le poesie*, op. cit., pag. 17.

⁵² Mutterle, Anco Marzio, *Contributo per una lettura del "Mestiere di vivere"*, in A.A.V.V. *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova 1973, pag. 344.

⁵³ Pavese, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., pp. 53.

⁵⁴ *Ibidem*, pag. 65.

⁵⁵ *Ibidem*, pag. 65.

E qui si pensi a Whitman che si struggeva appunto ai nomi indiani, che faceva lunghe liste di parole collo stesso scopo di rinverginarle e difendeva il nuovo gergo degli Stati. Lo stile di Anderson! Non il dialetto crudo ancora troppo locale- come fanno qui da noi gli specialisti dialettali che, anche negli esempi più insigni, conservano sempre qualcosa di un po' gretto- ma una nuova intramatura dell'inglese, tutta fatta d'idiotismi americani, di uno stile che non è più dialetto, ma linguaggio, ripensato, ricreato, poesia. Nel racconto scritto da Emerson sempre echeggia il parlatore americano, l'uomo vivo.⁵⁶

La dirompente carica innovativa di Whitman è dovuta anche all'uso di diversi toni poetici, dal lirico al declamatorio, all'ironico, nonché alla infinita varietà di registri linguistici, con i quali il poeta tenta di rappresentare la nuova realtà americana. Pavese avverte così l'inadeguatezza della lingua nei confronti dei nuovi temi con i quali si propone di descrivere la mutata situazione italiana e sente l'esigenza di un nuovo linguaggio, che elabora a poco a poco grazie all'esempio degli scrittori americani.

Dagli anni '30 agli anni '40, senza abbandonare mai definitivamente la poesia, il lavoro di traduttore influenza necessariamente quello di romanziere e di critico; le varie attività si svolgono parallelamente e appaiono inscindibili. Pavese ammira gli americani che con il ricorso allo *slang* dimostrano di superare la mancanza di una tradizione secolare e afferma che *avere una tradizione è meno che nulla, è solo cercandola che si può trovare.*⁵⁷ Egli individua la caratteristica che rende nuova e vitale la letteratura americana, da Anderson, a O. Henri, a dos Passos :

[...]un carattere nuovo ha questa letteratura[...]: essa è una letteratura dialettale [...] in America il dialetto è la lingua volgare parlata da tutti in contrasto all'inglese colto e aulico, insegnato nelle scuole.[...] La dialettalità delle short-stories da Mark Twain a O. Henry viene dal bisogno di parlare a un pubblico parecchio democratico (minatori, talvolta), e, ad ogni modo, sempre ad una borghesia che tira al sodo e vuol capire e riconoscere se stessa nei suoi giornali.⁵⁸

Traducendo lo *slang*, lo scrittore infatti non trova nella lingua italiana degli equivalenti adeguati, che gli vengono invece offerti dal dialetto. La traduzione si trasforma così in un *banco di prova*,⁵⁹ dal quale deriva lo sperimentalismo linguistico pavesiano, caratterizzato dal ricorso ai toni del parlato e dall'uso di termini ed espressioni derivati dal dialetto piemontese, l'unico che allo scrittore sembra in grado di rendere la vivacità espressiva del linguaggio quotidiano.

Il maggiore impegno di Pavese dunque non è quello di *raggiungere* una poesia adeguata al gusto ermetico dominante, ma di *farla*,⁶⁰ così accade per lo stesso Whitman:

⁵⁶ Ibidem, pag. 42.

⁵⁷ Ibidem, pag. 90.

⁵⁸ Ibidem, pag. 107.

⁵⁹ Guiducci, Armanda, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1977, pag. 46.

⁶⁰ Ibidem, pag. 53.

Egli non fece il poema primitivo che sognava, ma il poema di questo suo sogno. Non riuscì negli assurdi di creare una poesia adatta al mondo democratico e repubblicano e ai caratteri della nuova terra scoperta – poiché la poesia è una sola- ma passando la vita a ripetere in vario modo questo disegno, egli di questo disegno fece poesia, la poesia dello scoprire un modo nuovo nella storia e del cantarlo. Per scrivere insomma l'apparente paradosso, egli fece poesia del far poesia.⁶¹

Nonostante le numerose le affinità tematiche, stilistiche e linguistiche della poesia pavese con quella di Whitman, mentre il poeta americano è animato dalla gioiosa esuberanza, dalla serena accettazione del dolore, che gli derivano in parte dalla sua adesione alla fede quacchera, prevale in Pavese un sentimento di malinconia e di decadenza, che, anche per le sfortunate vicende biografiche, culminano nell'assurda e tragica incapacità di vivere.

Bibliografia

Bibliografia sulla traduzione

A.A.V.V., *La traduzione del testo poetico*, a cura di Franco Buffoni, Guerini e Associati, Milano 1989 .

A.A.V.V., *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995.

Bassnett, Mc Guire, Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di Daniela Portolano, Bompiani, Milano 1993.

Benjamin, Walter, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, traduzione di Renato Solmi, 1992.

Gentzler, Edwin, *Teorie della traduzione. Tendenze contemporanee*, a cura di Margherita Ulrych, Utet, Trino 1998.

Lefevre, André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, Utet, Torino 1998, II ed.

Morgan, Edwin, Edwin, *Translating Poetry*, in "Scottish Review" 2:5, 1976 pp.18-23.

Steiner, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994, II ed.

⁶¹ Ibidem, pag. 146.

Riviste sulla traduzione

“Testo a fronte”, n° 24, I semestre 2001.

Opere di Walt Whitman

Complete Poetry and Collected Prose, a cura di Justin Kaplan, New York, Literary Classics of the United States, 1982.

Leaves of Grass, A Norton Critical Edition, New York University Press 1973.

Foglie d'erba e prose, traduzione di Enzo Giachino, a cura di Cesare Pavese, Einaudi, Torino 1950.

Foglie d'erba 1855, traduzione di Mario Corona, Marsilio, Venezia 1996.

Foglie d'erba, traduzione di Ariodante Marianni, Rizzoli, Milano 2000.

Bibliografia di Walt Whitman

A.A.V.V., *Il continente Whitman*, Bulzoni, Roma 1986.

Camboni, Marina, *Il corpo dell'America. Leaves of Grass 1855*, Università degli Studi di Palermo, 1990

Camboni, Marina, *Co(n)tests: implicazioni testuali*, a cura di Carla Locatelli, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2000.

Matthiessen, Francia Otto, *Rinascimento americano*, Einaudi, Torino 1954.

Opere di Cesare Pavese

Le Poesie, Einaudi, Torino 1988.

La letteratura americana e altri saggi, Einaudi, Torino 1953.

Bibliografia di Cesare Pavese

Guiducci, Armanda, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1977.

Mutterle, Anco Marzio, *Contributo per una lettura del “Mestiere di vivere”*, in A.A.V.V. *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova 1973.

Stella, Maria, *Cesare Pavese traduttore*, Bulzoni, Roma 1977.

Tamburri, Stanislao, *Pavese Poeta*, Macerata, 1981.

Bibliografia critica generale

Daiches, David, *Storia della Letteratura inglese*, Milano, Garzanti 1979.

Empson, *Sette tipi di ambiguità*, Einaudi, Torino, 1969.

Jakobson, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.

Lotman, Jurij, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1980.