



Lisa Cadamuro
Su Raboni traduttore: Marina di T.S. Eliot

Parole chiave: Raboni, T.S. Eliot, Marina, Traduzione

Keywords: Raboni, T.S. Eliot, Marina, Translation

Contenuto in: Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

Curatori: Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2011

Collana: Studi in onore

ISBN: 978-88-8420-666-4

ISBN: 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

Pagine: 189-201

Per citare: Lisa Cadamuro, «Su Raboni traduttore: Marina di T.S. Eliot», in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 189-201

Url: <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/su-raboni-traduttore-marina-di-t-s-eliot>

SU RABONI TRADUTTORE: *MARINA* DI T.S. ELIOT

Lisa Cadamuro

Prima considerazione: la poesia è, in teoria, intraducibile. Tuttavia (e questa è la seconda considerazione), si traducono *comunque* delle poesie; si leggono *comunque* delle poesie tradotte; si conoscono *comunque* dei poeti – e dei poeti importanti, indispensabili per la nostra cultura, per la nostra stessa idea della poesia – unicamente attraverso delle traduzioni¹.

G. Raboni

L'attività di traduzione permette a Giovanni Raboni di ampliare ed espandere la propria opera in versi: il lavoro come traduttore, infatti, è considerato una vera e propria operazione letteraria, un'arte «consanguinea a quella dello scrivere in proprio»²; testi tradotti e propri possono così rivelarsi per più di un motivo affini. Situazioni di questo tipo, in cui traduzione e percorso poetico individuale si svolgono in parallelo, vengono a crearsi concretamente: i versi da *Les Fleurs du Mal* di Baudelaire, per esempio, sono riscritti e ripubblicati cinque volte, e rispecchiano di edizione in edizione il ripensamento della forma e la ricerca sull'espressione che si coglie nelle poesie in proprio, mentre la messa a punto di un sistema metrico per le traduzioni di *Fedra* di Racine e *Antigone* di

¹ G. RABONI, *Pasolini, poeta senza poesia*, in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti 2005, pp. 294-301, alle pp. 294-295.

² G. RABONI, *Giudici e Puškin, un confronto in versi*, in «Corriere della Sera», 6 giugno 1999, ora in ID., *Il libro del giorno. 1998-2003*, Milano, Fondazione Corriere della Sera 2009, pp. 117-118, a p. 117.

Sofocle diventa funzionale ai testi drammatici *Rappresentazione della Croce e Alceste* o *La recita dell'esilio*.

Nel ricchissimo elenco di versioni raboniane, vi sono tuttavia delle traduzioni che non palesano alcun aspetto risolutivo, né rappresentano la tappa di una poetica *in fieri*, ma che comunque mostrano scelte interessanti e illuminano sulle preferenze e le inclinazioni dell'autore. Sicuramente le traduzioni da Eliot sono tra queste: la poesia *Marina* e il dramma teatrale *Murder in the Cathedral*³ rivestono una certa importanza, perché sono per Raboni l'occasione di misurarsi con la lingua, la «grandiosità del pensiero» e la «densità e precisione delle metafore»⁴ di uno dei suoi autori di riferimento.

Conosciuto e amato fin dalla giovane età grazie all'antologia di testi eliotiani di Luigi Berti⁵ e, probabilmente, il *Quaderno di traduzioni* di Montale⁶ del 1948, Eliot, insieme a Pound, diventa determinante nella formazione poetica di Raboni: «nel momento in cui cessavo di essere un apprendista poeta o un copista di Montale o di d'Annunzio o di Pascoli [...], in cui cercavo di capire cosa volevo dire, che cosa valesse la pena di dire in poesia o come lo si poteva dire, Eliot e Pound sono stati assolutamente decisivi»⁷. Dei due poeti Raboni ammira il legame con la realtà delle cose, che si attua nell'uso nuovo e speciale delle immagini e del linguaggio: l'estrema frammentazione, il sovrapporsi delle citazioni, la molteplicità di voci e personaggi dietro i quali si cela l'autore, la simultaneità di epoche, luoghi, persone, anche quando questo crea evidenti anacronismi, diventano i modi prediletti dell'espressione lirica. È soprattutto la possibilità di raccontarsi indirettamente, attraverso situazioni lontane e personaggi inventati o reali comunque diversi da sé (attinti soprattutto dal racconto evangelico e dal mito classico), a diventare assai fruttifera nella poesia di Raboni: è «un modo per non met-

³ *Murder in the Cathedral* è tradotto su invito di Pietro Carriglio, che ne cura la messa in scena (debutto al Teatro Biondo di Palermo il 29 dicembre del 2003) e pubblicato, oltre che come programma di sala, in R. TOMASINO (a cura di), *Xenia. Scritti per Pietro Carriglio*, Palermo, Flaccovio 2006, pp. 107-148.

⁴ G. RABONI, «Assassinio nella cattedrale» di Thomas Stearns Eliot, in *Xenia...* cit., p. 107.

⁵ T.S. ELIOT, *Poesie*, trad. e prefazione a cura di L. Berti, Milano, Guanda s.d. [ma 1945].

⁶ Di Eliot il *Quaderno di traduzioni* di Montale contiene *Animula* e *A Song for Simeon* dagli *Ariel Poems*, *La figlia che piange* da *Prufrock and Others Observations*. Cfr. E. MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori (1984) 2005.

⁷ M. GEZZI, *Credere ancora nella poesia. Incontro con Giovanni Raboni*, in «Atelier», 8 (2003), pp. 29-40, a p. 36.

tere in campo la propria inesperienza»⁸, un vero e proprio «stratagemma»⁹ che consente di parlare della realtà e del proprio modo di vedere le cose, di pronunciarsi con la propria voce. Per quanto riguarda la tecnica dello spiazamento attraverso l'anacronismo¹⁰, Raboni nota d'averla usata in modo esemplare nella poesia *Meditazione nell'orto*: «è la più eliotiana di tutte. [...] Eliotiana perché c'è un voluto spiazamento verso il contemporaneo, c'è un gioco di anacronismi che ho imparato da Eliot»¹¹. Alcune tecniche compositive (l'elenco e l'anafora¹², ma anche l'uso dell'epigrafe), certe riprese lessicali o specifiche situazioni liriche possono ricordare il poeta inglese; per quest'ultimo caso sono esemplari i versi di *Tradimento di Pietro*: «Quante volte, pellegrini / affrancati da una notte di bufera, / mettendoci alla fine accanto al fuoco / d'una locanda, ci troviamo in mezzo / ai volti stanchi dei nostri nemici!» che, per il richiamo al fuoco ma soprattutto per il tema della sconfessione e del tradimento, richiamano il passo di *Murder in the Cathedral*: «Who shall be warm / by the fire, and deny his master?». Anche l'approdo alla scrittura drammatica in versi lega Raboni, per sua stessa ammissione, a Eliot:

Una [suggerzione, N.d.A.] è sicuramente quella del teatro di Eliot, poeta che io venero, che per me è stato veramente uno dei maestri decisivi di poesia e di pensiero, autore di quell'assoluto capolavoro che è per me *Cocktail Party*. Penso che la capacità di Eliot di arrivare al sublime e al tragico usando un linguaggio piano, un parlato quotidiano, sia l'unica strada possibile per il teatro attuale. Credo che il teatro abbia bisogno dei versi, perché la presenza del verso, del ritmo, della scansione metrica dà veramente la possibilità di usare

⁸ *Il respiro dell'impoetico. Intervista a Giovanni Raboni*, in L. CANNILLO - G. FANTATO (a cura di), *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, Novi Ligure, Joker 2006, pp. 169-179, a p. 170.

⁹ G. RABONI, *Lo stratagemma della Passione*, in G. IOLI (a cura di), *Le parole del sacro. L'esperienza religiosa nella letteratura italiana*, Novara, Interlinea 2005, pp. 47-49.

¹⁰ Su questo si veda anche Adriano Napoli, che individua come *Leitmotiv* della poesia di Raboni «l'uso assai scaltrito di anacronismi, sul modello di uno dei poeti più amati da Raboni: Thomas S. Eliot». A. NAPOLI, *R retorica e atteggiamento mentale nella poesia di Giovanni Raboni dalla metrica libera al sonetto*, in «la rosa necessaria», 22 (1998), pp. 2-6, a p. 2.

¹¹ S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Scrittori contemporanei. Tre interviste. Giovanni Raboni*, in F. BRUNI (a cura di), «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio 2000, pp. 306-317, a p. 313.

¹² Sulle quali cfr. G. MAZZONI, *La poesia di Raboni*, in «Studi novecenteschi», XIX, 43-44 (1992), pp. 257-293.

il linguaggio di tutti i giorni senza mimetismo, cioè con quel distacco, con quella rifrazione, con quella torsione senza la quale non si fa teatro e non si fa arte¹³.

Ed è proprio la traduzione del 2003 di *Murder in the Cathedral* a chiudere, per così dire, il cerchio della presenza eliotiana nell'opera di Raboni. Tuttavia, sebbene non manchi mai un occhio alla scrittura drammatica, nei primi anni il legame con Eliot è circoscritto al campo della poesia. Infatti, quando Raboni si trova a dover scegliere e commentare dei passi a suo parere rilevanti di Eliot per la rubrica *Dieci pagine* dell'«Avanti!»¹⁴, la selezione ricade su *The Burial of the Dead*, da *The Waste Land*, *A Song for Simeon* dagli *Ariel Poems* e *Little Gidding* dai *Four Quartets* (oltre che su due brevi passi da *Sweeney Agonistes* e *The Family Reunion*). *A Song for Simeon* costituisce una sorta di continuazione immaginaria del passo evangelico in cui Simeone, cui Dio ha promesso la morte dopo che avesse visto il Messia, prende in braccio Gesù nel tempio e chiede a Dio di lasciarlo andare, secondo la sua parola. Eliot immagina Simeone molti anni dopo, non ancora esaudito, mentre invoca Dio e gli ricorda la rettitudine della sua vita per ottenere la pace. Se l'espedito di continuare o riscrivere un passo evangelico, come si è detto, diventa molto fertile nella poesia di Raboni è anche grazie a questa poesia e più in generale agli *Ariel Poems*, in cui la voce lirica appartiene di volta in volta a un personaggio diverso: oltre a Simeone, uno dei Re Magi in *Journey of the Magi* e Pericle in *Marina*. E proprio l'antica passione per gli *Ariel Poems* è uno dei motivi che spingono Raboni a tradurre *Marina* per la rivista «Poesia» nel 1988, in un periodo di generale ripensamento della propria produzione poetica del passato: del febbraio è *A tanto caro sangue*, libro riassuntivo di oltre trent'anni di attività poetica, cui Raboni pensa come a «un nuovo libro che sia anche, nello stesso tempo, il mio ultimo e il mio unico libro»¹⁵. Ma la traduzione di questa specifica poesia è anche, verosimilmente, il frutto di una sorta d'immedesimazione: rappresentando l'invocazione di un padre alla fi-

¹³ G. RABONI, «*Alceste*» e i disastri del Novecento, in M.P. PATTONI - R. CARPANI (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Euripide a Raboni*, in «Comunicazioni sociali», XXVI, n.s., Sezione Teatro, 3 (2004), pp. 441-445, passo riportato da R. ZUCCO, *Apparato critico*, in G. RABONI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori 2006, pp. 1777-1782, qui p. 1777.

¹⁴ Cfr. G. RABONI, *Artista contemporaneo e classico*, in «Avanti!», 15 gennaio 1967.

¹⁵ G. RABONI, *Nota dell'autore*, in ID., *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987*, Milano, Mondadori 1988, ora in ID., *L'opera poetica* cit., pp. 748-750, p. 748.

glia perduta, *Marina* evoca quella sensazione di mancanza, di inadempienza che Raboni sente verso i propri figli¹⁶ e che detta una poesia come *La guerra*¹⁷.

La traduzione di *Marina*, dunque, è realizzata per l'omaggio che la rivista dedica a Eliot in occasione del centenario della nascita (26 settembre 1888). Accanto a questo testo trovano posto le nuove traduzioni di *The Love Song of J. Alfred Prufrock* di Antonio Porta e di *East Cocker* dai *Four Quartets* di Gabriella Drudi¹⁸.

In *Marina*, l'evocazione di Pericle alla figlia Marina perduta e ritrovata diventa l'immagine della vittoria della vita sulla morte. L'assenza di una storia, la sintassi indeterminata, l'inafferrabilità delle relazioni suggeriscono la precarietà della visione. È dunque soltanto su un'immagine, ineffabile, trascendente, che si costruisce la poesia. In Italia, *Marina* è tradotta tardi, più di dieci anni dopo la sua pubblicazione¹⁹: il primo traduttore è Luigi Berti, che la include nella sua antologia; negli anni seguenti, Domenico Porzio ne dà una versione sulla rivista «Uomo»²⁰, mentre Alfredo Rizzardi la traduce e la pubblica nell'antologia *Lirici americani*²¹. La traduzione di Roberto Sanesi del 1961²² è quella che si direbbe 'definitiva', se il termine avesse senso nel campo delle traduzioni: infatti è la versione stampata da Bompiani ancora oggi. Ai fini dell'analisi della traduzione di Raboni, si riportano di seguito il testo originale eliotiano, la versione di Sanesi, tratta dall'edizione completa delle opere di Eliot del 2001²³, infine quella di Raboni.

¹⁶ «Con i miei figli ho effettivamente un buon rapporto, anche se io mi sento inadempiente nei loro confronti», in *Vivere almeno al 50 per cento*, intervista a cura di D. Piccini, in «Poesia», XVI, 168 (gennaio 2003), pp. 2-14, a p. 10.

¹⁷ «Vorrei tanto sapere / se anche i miei figli, qualche volta, pregano per me. / Ma subito, contraddicendomi, mi dico / che no, che ci mancherebbe altro, che nessuno / meno di me ha viaggiato fra me e loro, / che quello che gli ho dato, che mangiare / era? non c'era cibo nel mio andarmene / come un ladro e tornare a mani vuote... / Una povera guerra, piana e vile / mi dico, la mia, così povera / d'ostinazione, d'obbedienza. E prego / che lascino perdere, che non per me / gli venga voglia di pregare». G. RABONI, *La guerra*, in ID., *A tanto caro sangue...* cit., pp. 740-741.

¹⁸ Cfr. la sezione *Anniversari*, in «Poesia», I, 10 (ottobre 1988), pp. 71-73.

¹⁹ Le informazioni seguenti sono tratte dalle schede di Laura Caretti, cfr. L. CARETTI, *T.S. Eliot in Italia. Saggio e bibliografia (1923-1965)*, Bari, Adriatica Editrice 1968, pp. 117-135 e da <opac.sbn.it>.

²⁰ Cfr. D. PORZIO, *Marina*, in «Uomo», I, 8 (1945), pp. 31-32.

²¹ Cfr. A. RIZZARDI, *Lirici americani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1955.

²² Cfr. T.S. ELIOT, *Poesie*, Milano, Bompiani 1961.

²³ Cfr. T.S. ELIOT, *Opere. 1904-1939*, Milano, Bompiani 2001, pp. 880-883.

Marina

*Quis hic locus, quae
Regio, quae mundi plaga?*

What seas what shores what grey rocks and what islands
What water lapping the bow
And scent of pine and the woodthrush singing through the fog
What images return
O my daughter.

Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
Death
Those who glitter with the glory of the hummingbird, meaning
Death
Those who sit in the sty of contentment, meaning
Death
Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning
Death

Are become unsubstantial, reduced by a wind,
A breath of pine, the woodsong fog
By this grace dissolved in place

What is this face, less clear and clearer
The pulse in the arm, less strong and stronger –
Given or lent? More distant than stars and nearer than the eye
Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet
Under sleep, where all the waters meet.
Bowsprit cracked with ice and paint cracked with heat
I made this, I have forgotten
And remember.
The rigging weak and the canvas rotten
Between one June and another September.
Made this unknowing, half conscious, unknown, my own.
The garboard strake leaks, the seams need caulking.
This form, this face, this life
Living to live in a world of time beyond me; let me
Resign my life for this life, my speech for that unspoken,
The awakened, lips parted, the hope, the new ships.

What seas what shores what granite islands towards my timbers
And woodthrush calling through the fog
My daughter.

Marina

*Quis his locus, quae
Regio, quae mundi plaga?*

Che mari che spiagge che scogli grigi e che isole
Che acqua a lambire la prua
E profumo di pino e canzone di tordo nella nebbia
Che immagini ritornano
O mia figlia.

Coloro che affilano il dente del cane, significando
Morte
Coloro che risplendono con la gloria del colibrì, significando
Morte
Coloro che siedono nel porcile della soddisfazione, significando
Morte
Coloro che soffrono l'estasi degli animali, significando
Morte

Son divenuti irreali, ridotti a nulla dal vento,
da un respiro di pino, e la nebbia del canto dei boschi
da questa grazia dissolta in spazio

Cos'è questo volto, meno chiaro e più chiaro
Il pulsare nel braccio, meno forte e più forte –
Donato o dato in prestito? Più lontano delle stelle e più vicino dell'occhio
Bisbigli e breve riso fra le foglie e piedi
Affrettati dal sonno, dove tutte le acque s'incontrano.
Il bompreso schiantato dal gelo e il colore scrostato dal caldo.
Ho fatto questo, ho dimenticato
E ricordo.
Le sartie afflosciate e i ferzi fradici
Fra un certo giugno e un altro settembre.
Ho fatto questo senza saperlo, semicosciente, sconosciuto, mio.
La travatura dei torelli fa acqua, c'è bisogno di stoppa per le falle.
Questa forma, questo volto, questa vita
Vive per vivere in un mondo di tempo che mi supera; potessi
Rimettere la mia vita per questa vita, la mia parola per ciò che non è detto,
Il risvegliato, le labbra aperte, la speranza, i bastimenti nuovi.

Che mari che spiagge che isole granitiche verso i miei legni
E il tordo che chiama fra la nebbia
Figlia mia.

Marina

Che mari e spiagge e grigi scogli e isole
Che acque a lambire la prua
E fragranza di pino e il tordo che canta nella nebbia
Che immagini ritornano
O figlia.

Chi affila il dente del cane e significa
Morte
Chi usurpa lo splendore del colibrì e significa
Morte
Chi si crogiola nel porcile della soddisfazione e significa
Morte
Chi subisce l'estasi degli animali e significa
Morte

A non sostanza son ridotti per opera d'un vento
D'un alito di pino, e la nebbia del canto
Per questa grazia si dissolve in spazio

Che volto è questo, meno chiaro e più chiaro
Il battito nel braccio, meno forte e più forte
Dato o prestato? Più alto delle stelle, più vicino dell'occhio.

Bisbigli, piccole risa tra foglie e passi che s'affrettano
Sotto il sonno, dove si mischiano le acque.
Il bompresso spaccato dal gelo, dal caldo la pittura.
Io ho fatto questo, io ho dimenticato
E ricordo.
Il sartiame afflosciato e le vele imputridite
Tra quel giugno e un nuovo settembre.

Senza sapere l'ho fatto, semiconscio, sconosciuto, mio.
Il fasciame fa acqua, reclamano stoppa le giunture.
Questa forma, questo volto, questa vita
Vivi per vivere nel mondo d'un tempo oltre il mio tempo;
Ch'io rimetta la mia vita per questa vita, quello che posso dire
Per il non detto, il risveglio a labbra aperte, la speranza, i nuovi legni.

Che mari e spiagge e isole rocciose incontro ai miei vascelli
E il richiamo del tordo nella nebbia
O figlia.

Come prima cosa si può notare come nella traduzione di Raboni venga a mancare l'epigrafe; tratta dall'*Hercules furens* di Seneca²⁴, essa è l'antecedente diretto dei primi versi della poesia di Eliot. Quanto al numero dei versi (35), questo rimane invariato rispetto all'originale; l'andamento metrico, nell'alternarsi di versi brevi e lunghi, è pertanto molto simile.

L'analisi versale vede in netta prevalenza i versi superiori alle quindici sillabe, seguiti dagli endecasillabi. Tra i versi lunghi, soltanto una minoranza irrilevante è scomponibile in membri equivalenti a misure canoniche (si noti però che, ove questo sia possibile, si tratta di versi composti di un endecasillabo e un verso di misura inferiore); più frequentemente, la periodicità è data dal ricorrere del numero di *ictus*:

Chi affila il dente del cane e significa
Morte
Chi usurpa lo splendore del colibrì e significa
Morte
Chi si crogiola nel porcile della soddisfazione e significa
Morte
Chi subisce l'estasi degli animali e significa
Morte.

Tre versi di quattordici sillabe sono doppi settenari, segnalati, in due casi, anche sintatticamente:

D'un alito di pino, e la nebbia del canto;
Il battito nel braccio, meno forte e più forte.

Grandissima attenzione è dedicata al mantenimento dei legami fonici all'interno del componimento; negli esempi che seguono, nel primo caso la ripetizione del fonema velare è compensata dalla ripetizione delle bilabiali, sorde e sonore. Nel secondo caso, la complicata trama sonora, fatta di rime al mezzo, omoteleuti e allitterazioni, diventa un'allitterazione multipla (la stessa cosa si riscontra in Sanesi):

1. Those who Glitter with the Glory of the humminGbird;
> S.: Coloro che risplendono con la gloria del colibrì;
> R.: Chi usurPa lo sPlendore del coliBrì;

²⁴ Cfr. SÉNÈQUE, *Tragédies*, texte établi et traduit par L. Hermann, Paris, Les Belles Lettres 1985, vol. I, p. 46.

2. Made this unknowing, half conscious, unknown, my own.
 The garboard strake leaks, the seams need caulking;
 > S.: Ho fatto questo Senza Saperlo, Semicosciente, Sconosciuto, mio.
 La Travatura dei Torelli fa acqua, c'è bisogno di stoppa per le falle;
 > R.: Senza Sapere l'ho fatto, Semiconscio, Sconosciuto, mio.
 Il FAsciame FA acqua, reclamano stoppa le giunture.

Dal punto di vista sintattico, si può notare in Raboni la tendenza all'anastrofe, che modifica l'ordine della frase originale:

1. Are become unsubstantial, reduced by a wind;
 > S.: Sono divenuti irreali, ridotti a nulla dal vento;
 > R.: A non sostanza son ridotti per opera d'un vento;
2. Made this unknowing, half conscious, unknown, my own;
 > S.: Ho fatto questo senza saperlo, semicosciente, sconosciuto, mio;
 > R.: Senza sapere l'ho fatto, semiconscio, sconosciuto, mio.

In un caso l'anastrofe conduce alla formazione di un chiasmo:

- Bowsprit cracked with ice and paint cracked with heat;
 > S.: Il bompresso schiantato dal gelo e il colore scrostato dal caldo;
 > R.: Il bompresso spaccato dal gelo, dal caldo la pittura.

L'uso di questa figura, come di altre figure di costruzione della frase, è una caratteristica propria del poeta Raboni²⁵, che rimane invariata nel suo lavoro di traduttore, in questo come in altri casi²⁶.

²⁵ Cfr. R. ZUCCO, *Introduzione a RABONI, L'opera poetica*, cit., p. xlvii: «È ancora la categoria della dissonanza che si potrà utilmente evocare, per pensare a queste ricercate, sottili, discontinuità semantiche come a bicordi o accordi dissonanti o imperfettamente consonanti; discontinuità che trovano corrispondenza, sul piano dell'ordine delle parole, nella rottura della continuità materiale della frase, nella figura dell'iperbato».

²⁶ Si vedano alcuni esempi in *Assassinio nella Cattedrale*: «This was not the way of the King our master!» > «Non questo era lo stile del re nostro padrone!», in cui l'anastrofe consente tra l'altro la creazione di un doppio settenario; «The peace of this world is always uncertain» > «Sempre incerta è la pace in questo mondo»: l'anastrofe del verso italiano non ha alcuna spiegazione metrica, né l'originale presenta difficoltà di resa che la giustifichino. Tuttavia, l'apertura di verso con l'avverbio *sempre* seguito dall'aggettivo, costruzione di eco leopardiana, rende la resa di Raboni compiutamente inserita nella tradizione letteraria italiana. Mi permetto di rimandare al paragrafo di analisi sintattica in L. CADAMURO, *Assassinio nella*

La *-ing form* dell'inglese è resa da Raboni con un'infinitiva, con una frase relativa e con il presente, mentre Sanesi vi aggiunge la resa con il gerundio. Il soggetto, caratteristica insolita nell'ambito di un adattamento dall'inglese, è espresso esplicitamente anche in italiano; ciò si spiega sintatticamente come rafforzamento della deissi e dal punto di vista metrico con la realizzazione di un endecasillabo:

- I made this, I have forgotten
 And remember;
 > S.: Ho fatto questo, ho dimenticato
 E ricordo;
 > R.: Io ho fatto questo, io ho dimenticato
 E ricordo.

L'iniziale iterazione del pronome interrogativo *what* diventa nella traduzione di Raboni una coordinazione per polisindeto: si tratta dunque di una soppressione. Si può notare, tuttavia, come la struttura iterativa gli si fosse invece rivelata congeniale nelle prime prove: in *Portale*, i primi due versi «Difficile dire / quante spade, quante lance, quanti elmi di cuoio», si ispirano probabilmente all'attacco di *Marina*, di cui viene sostituito l'aggettivo ripetuto ('quanti' invece che 'quali')²⁷.

Infine, dal punto di vista del lessico, Raboni tende a tradurre in modo non-marcato, a scegliere cioè per la resa italiana termini quanto più colloquiali possibile (ciò è più evidente nel confronto con Sanesi). Si tratta di una propensione al parlato che Raboni mostrerà anche in traduzioni successive²⁸:

1. Given or lent?
 > S.: Donato o dato in prestito?
 > R.: Dato o prestato?
2. More distant than stars;
 > S.: Più distante delle stelle;
 > R.: Più alto delle stelle.

cattedrale' di Raboni da T.S. Eliot: uno studio linguistico-stilistico, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e filosofia, relatore V. Formentin, a.a. 2008-2009.

²⁷ Lo nota Mazzoni, cfr. MAZZONI, *La poesia di Raboni*, cit., p. 272n.

²⁸ Si veda R. ZUCCO, *Reperti dell'officina holaniana*, in «Istmi», 25-26 (2010), pp. 243-262, ma anche il paragrafo di considerazioni lessicali in CADAMURO, *Assassinio nella cattedrale' di Raboni da T.S. Eliot...* cit.

La resa semplificata può far perdere la ricchezza dell'originale, come nella traduzione della parola *woodsong* con il semplice «canzone» (Sanesi: «canto dei boschi»), anche se in questo caso specifico interviene probabilmente una ragione metrica (ovvero la realizzazione di un doppio settenario). È interessante la resa dei sinonimi *ships* e *timbers*, che Raboni traduce rispettivamente con «legni» e «vascelli». Nel primo caso viene scelta una parola metonimica (come farà, ma con diversa alternanza, Sanesi), mentre la parola «vascelli» può forse essere un'eco della nuova versione raboniana di *Les Fleurs du Mal*, pubblicata l'anno precedente²⁹. Infine, è assai interessante la traduzione di Raboni del passo seguente (mio il corsivo):

This form, this face, this life
 Living to live in a world of time beyond me; let me
 Resign my life for this life, my speech for that unspoken,
 The awakened, lips parted, the hope, the new ships.
 > Questa forma, questo volto, questa vita
 Vivi per vivere nel mondo *d'un tempo oltre il mio tempo*;
 Ch'io rimetta la mia vita per questa vita, quello che posso dire
 Per il non detto, il risveglio a labbra aperte, la speranza, i nuovi legni.

La *reduplicatio* di «tempo», benché possa sicuramente giustificarsi alla luce delle costruzioni ridondanti successive (il poliptoto «dire-detto» e la traduzione, fedele all'originale «la mia vita per questa vita»), non può non far venire in mente il secondo dei testi delle *Canzonette mortali*, libro pubblicato appena due anni prima (sempre mio il corsivo):

Le volte che è con furia
 che nel tuo ventre cerco la mia gioia
 è perché, amore, so che più di tanto
non avrà tempo il tempo
 di scorrere equamente per noi due
 e che solo in un sogno o dalla corsa
 del tempo buttandomi giù prima
 posso fare che un giorno tu non voglia
 da un altro amore credere l'amore³⁰.

²⁹ Si veda per esempio la poesia *Maesta et errabunda*: «Treno, portami via! Rapiscimi, vascello!», in Ch. BAUDEAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, trad. di G. Raboni, Torino, Einaudi 1987.

³⁰ G. RABONI, *Canzonette mortali*, Milano, Crocetti 1986, ora in Id. *L'opera poetica*, cit., p. 576.

La scelta del nesso aggettivo (possessivo o dimostrativo) + nome in luogo del pronome possessivo è una caratteristica della poesia in proprio di Raboni³¹ che viene trasportata nel lavoro del traduttore.

In conclusione, Raboni ha un'alta considerazione delle immagini, dell'indeterminatezza della sintassi e della trama sonora della poesia di Eliot; vi è tuttavia un'esigenza di appropriazione del testo, la necessità di parlare attraverso «le parole della propria lingua e della propria espressività»³². Il fatto che la figura iterativa, così fertile nelle prime prove poetiche, sia negata e trasformata proprio nella traduzione della poesia che probabilmente l'ha originata, è il segno di una complessa, stratificata e affascinante intertestualità.

³¹ Per altri esempi cfr. R. ZUCCO, *Apparato critico*, in RABONI, *L'opera poetica*, cit., p. 1663.

³² G. RABONI, *Tradurre il sentimento*, in M.G. CIANI - F. DONADI (a cura di), *Tu hai preferito vivere io morire*, Vicenza, Accademia Olimpica 2000, pp. 14-15.