

“THE UNDERTAKING”: I VERSI DI JOHN DONNE
TRADOTTI DA CRISTINA CAMPO, PATRIZIA VALDUGA E
ARMANDA GUIDUCCI

Tesi di Alessandra Puggelli: alessandra.puggelli@virgilio.it – 393/8235013

RIPRODUZIONE VIETATA

SOMMARIO

Sommario.....	1
1. Introduzione.....	5
2. John Donne: vita e opere.....	8
2.1 La poesia.....	10
2.1.1 Edizioni critiche.....	10
2.1.2 Problemi filologici.....	12
2.2 La fortuna della poesia donniana.....	14
2.2.1 La riscoperta della poesia metafisica.....	14
2.2.2 La traduzione dei versi di John Donne in Italia.....	20
3. Le caratteristiche della poesia donniana.....	24
3.1 I testi: <i>Songs and Sonets</i> e <i>Divine Poems</i>	24
3.2 La nuova e la vecchia filosofia.....	27
3.3 “One little room, an everywhere”.....	28
4. Le raccolte di Campo, Valduga e Guiducci e la teoria della traduzione.....	31
4.1 John Donne di Cristina Campo.....	32
4.2 John Donne di Patrizia Valduga.....	37
4.3 John Donne di Armanda Guiducci.....	39
4.4 Aspetti teorici della riscrittura.....	40
4.4.1 Traduzione e ideologia.....	40
4.4.2 Traduzione e distanza temporale.....	43
4.4.3 Il ritmo nella poesia donniana.....	44
4.4.4 “Senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta”.....	47
4.4.5 La traduzione del testo poetico.....	51

5. Le traduzioni di Campo, Valduga e Guiducci.....	53
5.1 Dominante e lessico.....	53
5.2 <i>Poesie amoroze. Poesie teologiche</i>	56
5.2.1 La poetica di Cristina Campo.....	56
5.2.2 Le scelte lessicali.....	57
5.2.2.1 Rielaborazioni nelle liriche sacre e profane.....	57
5.2.2.2 Rimandi testuali.....	63
5.2.3 Semplificazioni grammaticali.....	67
5.2.4 Conclusioni.....	71
5.3 <i>Canzoni e Sonetti</i> di Patrizia Valduga.....	72
5.3.1 Affinità.....	72
5.3.2 “La fedeltà è sempre fedeltà alla forma”.....	74
5.3.3 Suono e senso.....	75
5.3.4 Riproduzione e alterazione degli schemi rimici, parole in rima.....	78
5.3.5 Voci monologanti e voci dialoganti.....	81
5.3.6 Colloquialità in poesia.....	83
5.3.7 Le scelte lessicali.....	84
5.3.8 Conclusioni.....	86
5.4 <i>L'amore e il male: sulla traduzione</i> di Armanda Guiducci.....	87
5.4.1 Andamento discorsivo.....	88
5.4.2 Fedeltà testuale.....	92
5.4.3 Lingua poetica.....	95
5.4.4 Echi e rimandi testuali.....	97

5.4.5 Conclusioni.....	103
6. Analisi di tre traduzioni.....	104
6.1 “The Good-Morrow” di Cristina Campo.....	106
6.2 “The Good-Morrow” di Patrizia Valduga.....	112
6.3 “The Good-Morrow” di Armanda Guiducci.....	116
6.4 Considerazioni finali.....	119
7. Appendice: note biobibliografiche.....	122
7.1 Cristina Campo.....	122
7.2 Patrizia Valduga.....	123
7.3 Armanda Guiducci.....	124
8. Bibliografia.....	125

1. INTRODUZIONE

Non è facile dimenticarsi di John Donne una volta che lo si è letto. Conosciuto tanti anni fa ai tempi del liceo, ho avuto modo di approfondirne lo studio negli anni universitari. Più leggevo le sue liriche, più queste mi appassionavano. Anche priva di specifici strumenti critici, percepivo una nota di differenza, nella sua voce. Donne è ‘diverso’ dagli altri poeti del Seicento inglese: una diversità che ancora oggi, nonostante i quattro secoli che ci separano, è ancora riconoscibile. Nella sua poesia troviamo un compendio sull’amore nelle sue molteplici sfaccettature, dall’amore terreno a quello divino; troviamo anche arguzie, accostamenti improbabili, il raziocinio del pensiero, la vibrazione della passione. Nei suoi versi si susseguono toni aspri, lirici, informali, ma anche immagini mutuata dalla scienza, dalla teologia, dall’astronomia, dall’oreficeria, dall’alchimia, dalla vita quotidiana, dalla morte. Racchiusa in alcune liriche amorose e nella maggior parte delle poesie sacre, si percepisce una vera e propria nota di ‘autenticità’ nei sentimenti. Emozioni unite a immagini audaci e a teorie attinte ai campi più disparati del sapere, è quanto mi ha colpito maggiormente di tutta questa produzione poetica.

L’oggetto di questo studio non è tanto la poesia di John Donne *tout court*, quanto la poesia di John Donne in ‘lingua italiana’. Tra le numerose traduzioni spiccano quelle di tre poetesse: Cristina Campo, Patrizia Valduga e Armanda Guiducci. Scopo di questo lavoro, è l’analisi delle traduzioni di queste tre poetesse, col fine di metterne in luce i tratti salienti.

La poesia di Donne è composita nei toni, nella metrica, nei temi, nell’uso del linguaggio: una ricerca, che voglia ritenersi esaustiva, di tutte le caratteristiche delle tre raccolte di traduzioni italiane, avrebbe forse richiesto una trattazione separata per ciascuna delle tre opere. L’esame di queste versioni in lingua italiana non solo mi ha permesso di guardare più da vicino la produzione poetica di John Donne, ma anche di conoscere meglio l’opera e la pratica poetica di Campo, Valduga e Guiducci.

A differenza di studi precedenti che prendevano in esame soltanto l’opera di un’unica traduttrice, Cristina Campo, il presente lavoro si occupa di tre diverse traduzioni da Donne: un’indagine che permette una comparazione delle stesse versioni ad opera di autrici differenti. Le tre poetesse, diversa l’una dall’altra, hanno saputo leggere, interpretare e rendere efficacemente nella nostra lingua aspetti precisi della poesia caleidoscopica di John Donne.

Questa tesi si articola in otto capitoli. Il primo non è che la premessa al mio lavoro. Il secondo capitolo intende fornire una panoramica sulla vita e sulle opere di John Donne, e si

sofferma brevemente sui problemi filologici che riguardano il suo corpus poetico: la difficoltà di stabilirne il testo e il canone. Successivamente, dopo aver esposto i motivi per i quali l'opera di Donne è stata quasi del tutto dimenticata per secoli interi, e i fattori che, all'inizio del secolo scorso, ne hanno permesso la riscoperta, prenderò brevemente in esame la storia della traduzione di Donne in Italia a partire dagli anni '30 fino ai giorni nostri.

Nel terzo capitolo, dopo aver delineato le caratteristiche principali della poesia di John Donne, verranno descritte le raccolte *Songs and Sonets* e *Holy Sonnets*, nel numero delle liriche e nelle tematiche. In due sottocapitoli, presento, concisamente, le caratteristiche del tempo storico in cui visse il poeta inglese, e alcune tematiche che ricorrono spesso nelle versioni delle tre traduttrici, come lo spazio e i riferimenti a strutture dalla forma circolare.

Il quarto capitolo intende affrontare la scelta dei componimenti tradotti, il loro ordine e i testi che corredano i volumi (introduzioni, postfazioni, note, epigrafi). Ne risulta che la scelta e l'organizzazione delle traduzioni, le introduzioni, le epigrafi e il contenuto delle versioni creano, nel lavoro di ogni traduttrice, una precisa rappresentazione di John Donne, diversa per ciascuna poetessa. Dalle immagini del poeta inglese si passa poi alla parte teorica di questo studio: quella sulla teoria della traduzione. L'immagine dell'autore creata dalle tre traduttrici mi ha fornito lo spunto per affrontare la questione dell'ideologia nelle riscritture, la quale influenza ogni genere di lavoro letterario, in lingua originale o in traduzione. Nei paragrafi seguenti tratterò anche del problema della distanza temporale tra testo di partenza e testo di arrivo; successivamente, fornirò un breve resoconto sulle strutture metriche e ritmiche delle poesie donniane, e accennerò quindi alla loro nota di originalità rispetto ai canoni del tempo. Le strutture metriche e ritmiche donniane mi daranno lo spunto per illustrare alcune problematiche della trasposizione poetica.

Il quinto capitolo è il cuore di questo studio. Prendendo le mosse dal concetto di 'dominante' elaborato da Peter Torop, cercherò di individuare il criterio traduttivo di Campo, Valduga e Guiducci. Dall'esame è emerso che anche le soluzioni traduttive nelle versioni italiane hanno confermato sia la poetica di ogni traduttrice, sia l'immagine del poeta inglese che scaturiva dai paratesti esaminati nel capitolo precedente.

Nel sesto capitolo, al fine di illustrare la pratica traduttiva di Campo, Valduga e Guiducci, prenderò in esame il componimento "The Good-Morrow", del quale tutte e tre le poetesse offrono una versione italiana. L'analisi intende essere un 'affondo' nel particolare, e si propone di mettere in luce le differenze delle soluzioni traduttive.

Il lavoro è corredato da un'appendice nella quale viene presentato un profilo biobibliografico di Cristina Campo, Patrizia Valduga e Armanda Guiducci.

Tuttavia, prima di passare all'oggetto di questa tesi, è necessario fare delle precisazioni di natura 'tecnica': innanzitutto, sui termini 'versione' e 'traduzione', che sono stati da me utilizzati in modo interscambiabile, come sinonimi; in secondo luogo, sulle mie edizioni di riferimento. Per le citazioni solo in inglese, mi sono avvalsa del volume curato da Grierson.¹ Per esemplificare con chiarezza le varie soluzioni traduttive, citerò, a fronte, il testo in italiano e il testo in inglese dal volume della poetessa di cui si sta trattando. Il numero dei versi citati, il nome di Donne e dell'eventuale traduttrice verranno riportati in parentesi alla fine di ogni citazione. Nel caso invece di tre brani a confronto, il testo in inglese è tratto dall'edizione Grierson, mentre il passo in italiano proviene dall'edizione della relativa traduttrice, il cui nome viene riportato in parentesi alla fine della citazione.² Per quanto riguarda invece i brani citati dai paratesti, riporterò in nota le indicazioni bibliografiche complete.

Giunta alla fine del mio lavoro, sono più consapevole di prima che molto ci sia ancora da scrivere. Come ho già detto, l'argomento era troppo vasto perché fosse trattato esaustivamente in un unico studio. Questo lavoro, però, può fungere da stimolo per altre ricerche, più approfondite, che mettano in evidenza le differenze tra le pratiche traduttive di Campo, Valduga e Guiducci.

¹ J. Donne, *The Poems of John Donne edited from the old editions and numerous manuscripts with introductions and commentary by Herbert J.C. Grierson*, a cura di H.J.C. Grierson, Oxford, Oxford University Press, 1912, 2 voll. D'ora in avanti, verrà riportato con: J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., il numero del volume e delle pagine da cui sono tratte le citazioni. Le edizioni delle traduttrici da me utilizzate sono: J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, a cura e con trad. it. di C. Campo, Torino, Einaudi, 1971; J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, a cura e con trad. it. di P. Valduga con uno scritto di G. Guglielmi, Milano, Edizioni SE, 1985; J. Donne, *L'amore e il male*, profilo di vita e trad. it. di A. Guiducci, Milano, Lanfranchi, 1996.

² Ho scelto di operare in questo modo dal momento che i testi in inglese nelle edizioni di Campo, Valduga e Guiducci differiscono nella grafia.

2. JOHN DONNE: VITA E OPERE ³

John Donne fu poeta e prosatore, ma anche un brillante aspirante cortigiano molto erudito; caduto in disgrazia, fu costretto alla ricerca del favore degli aristocratici. Fu padre di dodici figli, dei quali solo sette sopravvissero e, nella parte finale della vita, gli venne affidata la carica di predicatore, poi decano della cattedrale di St. Paul a Londra. Eclettico, poliedrico, colto, cinico, religioso, appassionato, ingegnoso: John Donne fu tutto questo tutto insieme.

Donne era bisnipote di Tommaso Moro, il santo, e nipote del drammaturgo e scrittore di epigrammi John Heywood. La madre era una fervente cattolica; due zii del poeta, anch'essi cattolici, furono costretti ad emigrare a causa del loro credo, e si fecero gesuiti all'estero. Anche un fratello dovette lasciare l'Inghilterra, mentre un altro venne imprigionato per aver dato rifugio ad un sacerdote cattolico, morendo di peste un anno dopo. Tutte queste tragedie familiari segnarono profondamente il poeta, e invece dell'odio, in lui si fece strada, nei confronti dei persecutori protestanti, la tolleranza e il rifiuto di ogni tipo di integralismo. Donne riusciva a intravedere una continuità tra cattolicesimo, protestantesimo e calvinismo, così come sapeva far collimare nella sua poesia, concettualmente e formalmente, differenze e opposti.

John Donne nacque a Londra nel 1572 in una famiglia benestante, di fede cattolica, e cattolica fu anche la sua prima educazione. Intorno al 1588 si trasferì per studio a Oxford, dove però non conseguì la laurea per evitare di prestare il Giuramento di Supremazia, con il quale si riconosceva l'autorità della corona anche in materia religiosa.

Negli anni della sua giovinezza (1584-91), Donne fu rissoso e al tempo stesso prodigo e colto: conosceva le lingue (antiche e moderne) e le letterature straniere, frequentava assiduamente i teatri e le donne. Nonostante l'intensa vita mondana, ogni giorno dedicava sei ore, dalle quattro alle dieci del mattino, alla lettura di opere teologiche. Trascorso un periodo a Cambridge, intorno agli anni 1589-91, pare che Donne abbia intrapreso viaggi in Italia, Francia e Spagna. Nei primi anni '90 del Cinquecento, studiò legge al Lincoln's Inn: con ogni probabilità, Donne intendeva prepararsi per una carriera diplomatica o legale. Ed è a questo periodo che risalgono i primi scritti: le epistole in versi, le satire, l'"Epithalamion made at Lincolnes Inn", e, con ogni probabilità, alcuni sonetti e la maggior parte delle elegie amorose, che poi vennero inclusi nella raccolta *Songs and Sonets*. Di lì a qualche anno, Donne prese parte ad alcune spedizioni militari che pensava potessero dargli maggiore visibilità a corte, dove sperava di intraprendere una brillante carriera. Così, al servizio del conte di Essex, suo caro

³ Ho tratto queste informazioni da A. Serpieri e S. Bigliuzzi, "Introduzione", in J. Donne, *Poesie*, a cura e con trad. it. di A. Serpieri e S. Bigliuzzi, Milano, BUR, 2009, pp. 5-18.

amico, partì per Cadice e Faro. Queste due occasioni gli diedero lo spunto per comporre le lettere in versi “The Calme” e “The Storme”. In seguito, Donne si imbarcò anche per le Azzorre.

Sul finir del secolo, Donne diventò segretario privato di Sir Thomas Egerton, presso il quale si trasferì, avendo così la possibilità di incontrare e frequentare i massimi rappresentanti dell'aristocrazia inglese. A casa Egerton – la York House – John Donne fece l'incontro che gli cambiò la vita: conobbe Ann More, figlia del cognato di Egerton, Sir George More di Loseley, Governatore della Torre di Londra e Cancelliere dell'ordine della Giarrettiera. Nel 1601, John e Ann si sposarono segretamente, provocando le ire del padre di lei, che fece imprigionare il genero, i due testimoni e il parroco che aveva celebrato il matrimonio. Con quell'atto, Donne si precluse ogni possibile carriera a corte, e perse anche il lavoro presso Egerton. Donne e la moglie furono costretti a lasciare Londra e a vivere in una misera casa malsana, senza troppi sostentamenti per i figli che di anno in anno aumentavano. Gli anni tra il 1603 e il 1610 furono i più duri: in sei anni nacquero sei figli, e le finanze scarseggiavano. A questo buio periodo risalgono le lettere a Sir Henry Goodyear, il *Biathanatos* (1608), il primo scritto in lingua inglese a difesa del suicidio e, forse, alcuni *Divine Poems*.

In questo momento della sua vita, Donne scrisse alcuni componimenti in versi (tra i quali “Twicknam Garden”, “The Autumnall” e “A Funerall Elegie”) il cui scopo era quello di catturare l'attenzione e i favori degli abbienti. Con “An Anatomie of the World”, il poeta fu in grado di accattivarsi la protezione di Sir Robert Drury, che avrebbe premiato il miglior componimento per la morte della figlia quattordicenne. “Of The Progres of the Soule” è un altro lungo poema sullo stesso tema di “An Anatomie of the World”: entrambi sono stati poi pubblicati nel 1612 con il titolo di *The First and the Second Anniversaries*. Nel 1610 venne pubblicato *Pseudo-Martyr* e, l'anno seguente, *Ignatius his Conclave*. A quel punto, le fortune del poeta iniziarono lentamente a risalire: la famiglia Donne si trasferì nella ricca residenza di Sir Robert Drury, che convinse il poeta a partire con lui in ambascerie in Europa. Tra il 1613 e il 1614 vennero composti gli epitalami in occasione del matrimonio della principessa Elisabetta con l'Elettore del Palatinato Federico (“An Epithalamion, or marriage Song on the Lady Elizabeth, and Count Palatine being married on St. Valentines day”) e di quello di Robert Ker, Conte di Somerset, del quale era diventato protetto.

Nel 1615 Donne prese gli ordini nella Chiesa d'Inghilterra e, poco tempo dopo, venne nominato Cappellano Reale. Con questo suo atto, Donne tradì irrimediabilmente la sua fede cattolica. Tuttavia, l'apostasia di Donne non fu né improvvisa né avventata. Già la Satira III, che risale agli anni novanta del Cinquecento, rivelava già la crisi spirituale e religiosa del poeta.

Anche dopo aver abbracciato l'anglicanesimo, Donne non prese mai una posizione definitiva in fatto di religione. Infatti, nel sonetto sacro “ Show me deare Christ, thy spouse, so bright and clear”, una lirica scritta in maturità, il poeta inglese continua a manifestare il suo atteggiamento critico nei confronti delle divisioni interne alla chiesa cristiana.

Ancora nel 1615, ricevette il dottorato *honoris causa* in Teologia dall'Università di Cambridge e, nel 1616, venne nominato *Reader in Divinity* al Lincoln's Inn. Nel 1617, Ann muore: un evento che segnò il passaggio verso la totale dedizione alla religione.

In veste di cappellano, accompagnò in un'ambasceria il visconte di Dorchester nel continente. Il 1621 vide la nomina di Donne a Decano della cattedrale di St. Paul a Londra: i lunghi studi in teologia cattolica e protestante e la consumata eloquenza ne avevano fatto in breve tempo un predicatore celebre e un decano che avrebbe segnato la storia della cattedrale londinese. Nel 1624 vennero pubblicate le *Devotions upon Emergent Occasions*, una raccolta di meditazioni religiose sulla malattia.

Nel 1631, per l'inizio della Quaresima, Donne pronunciò davanti al re e alla corte l'ultimo sermone, che venne pubblicato postumo con il titolo di *Death's Duell*. John Donne morì il trentuno marzo 1631 dopo una lunga malattia, e venne sepolto nella cattedrale St. Paul.

2.1 LA POESIA

2.1.1 EDIZIONI CRITICHE

La ricostruzione della forma e del canone dei testi di Donne ha posto e tuttora pone seri problemi di carattere filologico.⁴ Di tutto il materiale a noi pervenuto, è sopravvissuto un unico testo olografo (un'epistola in versi a Lady Carew e Mrs Essex Riche). Nessuno dei testi a stampa che raccolgono i suoi versi fa pensare a una qualche organizzazione intenzionale da parte di Donne, né sembra che l'autore avesse manifestato la volontà di pubblicarli. Piuttosto, in vecchiaia, Donne aveva addirittura osteggiato la divulgazione delle sue opere giovanili, ormai sentite lontane.

Solo una piccolissima parte dei componimenti del poeta – sia in versi sia in prosa – venne alla luce prima della sua morte; tuttavia, quando Donne era ancora in vita, circolavano

⁴ Per uno studio filologico accurato si rimanda all'introduzione alle edizioni Grierson (J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit.), Gardner (J. Donne, *Divine Poems*, a cura di H. Gardner, Oxford, Clarendon Press, 1952 e J. Donne, *The Elegies and the Songs and Sonnets*, a cura di H. Gardner, Oxford, Clarendon Press, 1965), Redpath (J. Donne, *The Songs and Sonets of John Donne*, a cura di T. Redpath, London, Methuen, 1956), Carey (J. Donne, *John Donne. The Mayor Works*, a cura di J. Carey, Oxford, Oxford University Press, 1990 (2000)).

versioni dei suoi componimenti in almeno duecentoquaranta manoscritti diversi.⁵ La diffusione di manoscritti in una cerchia ristretta di amici e conoscenti era una pratica abituale negli ambienti aristocratici, e sarebbe continuata, ma con diffusione sempre minore, fino alla fine dell'Ottocento. Le prime opere a stampa del poeta furono prose: il trattato *Pseudo-Martyr* (1610) in cui l'autore esprime la sua opinione riguardo a cattolici e protestanti, e *Ignatius his Conclave*, del 1611 circa. Poi vennero dati alle stampe i due "Anniversaries": "An Anatomie of the World" (pubblicato unitamente a "A Funerall Elegie"), e "The Second Anniversarie, of the Progres of the Soule", rispettivamente del 1611 e del 1612.⁶ Vennero pubblicati anche "Elegie upon the untimely death of the uncomparable Prince Henry" (1613) e "Coryats Crudities" (1611). Fu solo nel 1633, a due anni dalla morte di Donne, che la maggior parte delle sue liriche vennero alla luce in un testo a stampa: liriche, sacre e profane, che furono raggruppate con il generico titolo di *Poems* prima, e *Songs and Sonets* più avanti, titolo che rimane tutt'oggi.⁷ A questa edizione ne seguì un'altra nel 1635, curata da uno dei figli del poeta, John Donne jr. Successivamente, videro la luce altre sei edizioni, tra il 1635 e il 1669, che hanno costituito la base delle ristampe settecentesche, le quali hanno spesso accumulato testi spuri, corruzioni e alterazioni.⁸ Solo alla fine del XIX secolo si è iniziato a fare chiarezza e a definire forma e canone delle liriche donniane. Il primo passo fondamentale e innovativo nella loro riedizione è stato l'analisi di un gruppo di manoscritti, ritenuti i più autorevoli, che sembrano siano stati curati dal poeta stesso, e che sembrano aver influenzato la stampa delle edizioni del 1633 e del 1635, generalmente considerate le più affidabili tra quelle antiche.

Le edizioni moderne che si basano su un parziale censo delle fonti manoscritte sono quelle di A.B. Grosart (1872-73), Norton (1895), E.K. Chambers (1896) e E. Gosse (1899). Tuttavia, la prima edizione critica fondamentale della poesia di John Donne è quella di Herbert J.C. Grierson (1912), che elevò a pietra di paragone alcuni manoscritti e le edizioni del 1633 e del 1635, piuttosto che quelle più tarde, per l'evidente competenza editoriale. La definitiva rivalutazione del poeta di ebbe con T.S. Eliot, grazie alla sua recensione dell'antologia di

⁵ Informazione tratta da *An Introduction to the Donne Variorum and the John Donne Society*, in <http://donnevariorum.tamu.edu/anglist/anglist.pdf>.

⁶ La pubblicazione di queste opere testimoniano un atteggiamento più opportunistico da parte di Donne: i poemetti dovevano testimoniare il legame del poeta con Sir Robert Drury. Alcune poesie d'amore e le satire invece non vennero date alla stampa per ragioni di discrezione sociale.

⁷ Nel 1640 vide la luce una raccolta di ottanta sermoni, che, nel 1660, venne ampliata fino a contenerne centosei. L'espressione "Songs and Sonets" venne adoperata come titolo per l'edizione del 1635. 'Sonet' secondo le convenzioni dell'epoca non designava necessariamente un sonetto, ma un componimento lirico.

⁸ Le diverse lezioni riscontrabili per alcuni componimenti (come "The Flea", "A Lecture upon the Shadow", "The Good-Morrow", "The Bracelet", "Twicknam Garden") non vanno però intese come alterazioni o corrotte: per quelli era verosimile una circolazione di versioni diverse dovute all'autore stesso. Cfr. H.J.C. Grierson, "Introduction", in J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. II, pp. CXX-CXXI.

Grierson sui poeti metafisici (1921).⁹ Nel suo saggio, Eliot metteva in luce la modernità del poeta seicentesco, e la sua vicinanza alla sensibilità novecentesca. In John Donne e nei metafisici, Eliot vedeva una sensibilità unificata, in opposizione a quella dei poeti successivi a Donne, nei quali era avvenuta una scissione tra pensiero, sensazione e sentimento. Eliot quindi vedeva nel poeta inglese il maestro di una nuova generazione poetica.

La seconda edizione critica principale, dopo quella di Grierson, è quella curata da Helen Gardner, che ha dedicato ai *Songs and Sonets* e ai *Divine Poems* due volumi distinti (1952 e 1965),¹⁰ che ‘corregge’ l’edizione di Grierson sulla base di manoscritti allora non ancora scoperti. Successivamente ci sono state le pubblicazioni di John Shawcross (1967) e Wesley Milgate (1967-1978), che si basano essenzialmente sull’edizione Grierson.¹¹ In epoca più recente – dall’inizio degli anni ’80 – un team internazionale di filologi e critici testuali ha intrapreso la collazione di tutti i testi a stampa e di tutti i manoscritti che contengono le liriche del poeta inglese. *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*¹² (in otto volumi ad oggi pubblicati) intende fornire una disanima del modo in cui la poesia di Donne è stata recepita e letta a partire dalla prima edizione del 1633. Lo studio, inoltre, mira ad illustrare le relazioni che legano le varie famiglie di manoscritti.

2.1.2 PROBLEMI FILOLOGICI

Oltre alla questione della forma e del canone della poesia donniana, altri importanti problemi riguardano la datazione e l’ordine delle liriche. Non è mia intenzione tentare di suggerire date né ordini ai componimenti del poeta; intendo solo riportare le principali questioni filologiche.

La datazione dei componimenti donniani è estremamente ardua, se non impossibile.¹³ Nonostante la mancanza di punti di riferimento e di dati certi, Gardner, ad esempio, divide le liriche amorose in due gruppi, facendo risalire il primo all’ultimo decennio del Cinquecento e il

⁹ T.S. Eliot, “The Metaphysical Poets”, *Times Literary Supplement*, 1031, 20 Ottobre 1921, pp. 669-70; H.J.C. Grierson (a cura di), *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, selected and edited with an essay of H.J.C. Grierson, Oxford, Clarendon Press, 1921.

¹⁰ J. Donne, *Divine Poems*, cit.; e J. Donne, *The Elegies and the Songs and Sonnets*, cit.

¹¹ J. Donne, *Complete Poetry*, a cura di J.T. Shawcross, New York, New York University Press, 1967; J. Donne, *John Donne. The Satires, Epigrams and Verse Letters*, a cura di W. Milgate, Oxford, Clarendon Press, 1967; J. Donne, *John Donne. The Epithalamions, Anniversaries and Epicedes*, a cura di W. Milgate, Oxford, Clarendon Press, 1978.

¹² *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, under the general editorship of G.A. Stringer, 8 voll., Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995-.

¹³ H.J.C. Grierson, “Introduction”, in J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. II, pp. LVI-CXXIV.

secondo all'inizio del Seicento, mentre la poesia religiosa è stata collocata nel periodo tra il 1609 e il 1611, ed alcuni testi nel 1615. Flynn anticipa però la composizione dei sonetti sacri già alla fine del '500.¹⁴ Unico dato certo è che gli *Holy Sonnets* sono stati scritti in un periodo di grande ansia interiore, e che nel diciassettesimo secolo non hanno avuto, insieme ai *Songs and Sonets*, una grande diffusione per volontà del poeta stesso. Grierson ci informa che il sonetto "Show me dear Christ, thy spouse, so bright and clear" – rimasto inedito, confinato nel manoscritto Westmoreland –¹⁵ non solo fornisce un punto di riferimento per datare i sonetti sacri, ma ci dimostra anche che i dubbi religiosi del poeta non si erano risolti nemmeno in tarda età. Gardner ha sostenuto che gli ultimi tre sonetti sacri siano stati scritti intorno al 1617, mentre gli altri, tra il 1609 e non più tardi del 1611.

Per quanto concerne invece l'ordine delle liriche sacre e profane, questo è definito da Grierson come 'caotico'. Il 'disordine' è tale che molti editori hanno ordinato i componimenti in base a criteri sempre diversi.

Non a caso Grierson, nella sua edizione, avvisa il lettore che quasi tutte le liriche di Donne, tranne poche eccezioni, ci sono state trasmesse non datate e 'unarranged',¹⁶ e che, quindi, stabilire una cronologia e una collocazione precisa per tutte è più arduo di quanto si pensi.

Sono state proposte partizioni delle liriche in base al tono, interpretato alla luce della biografia dell'autore. In questo modo, i componimenti amorosi più cinici e disincantati verrebbero attribuiti al giovane John Donne, mentre in quelli dove si tratta dell'unione perfetta tra un uomo e una donna, risalirebbero all'incontro e al matrimonio con Ann More. Tuttavia, divisioni così nette in un poeta così onnicomprensivo appaiono del tutto inappropriate. Grierson infatti ricorda:

[I]t is to conceive somewhat inadequately of Donne's complex nature to make too sharp a temporal division between his gayer, more cynical effusion and his graver, even religious pieces. The truth about Donne is well stated by Professor Norton: "Donne's 'better angel' and his 'worst spirit' seem to have kept up a continual contest, now the one, now the other [...]"¹⁷

¹⁴ Cfr. D. Pallotti, "La poesia di John Donne", *In forma di parole*, 3(2), 2004, p. 513.

¹⁵ I sonetti sacri dell'edizione 1633 erano dodici; già nell'edizione del 1635 erano saliti a sedici. Nella sua edizione critica, Grierson ne ha aggiunti altri tre, e tutt'oggi il loro numero è fermo a diciannove. Gli ultimi tre sonetti provengono dal manoscritto Westmoreland, rinvenuto da Edmund Gosse e da lui esaminato per la sua pubblicazione del 1899.

¹⁶ H.J.C. Grierson, "Introduction", in J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. II, p. XLIX.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 8-9.

Grierson era d'accordo con Chambers nel considerare il matrimonio con Ann More come punto di svolta nella vita e nella poetica di Donne, e ritenne affrettato dire che nessuno dei componimenti più ingegnosi sia stato composto dopo quel momento. Serpieri e Bigliuzzi, nonostante individuino tra gli anni '90 del Cinquecento ed entro il primo decennio del Seicento la composizione dei *Songs and Sonets*, mettono in dubbio, a buon proposito, il *sensò* di vari raggruppamenti e delle date, dato che temi e atteggiamenti della voce lirica spesso si intrecciano e si sovrappongono nell'ambito di un singolo componimento.¹⁸

Rimane infine da accennare alle conseguenze dell'incertezza dei testi donniani. Non esistendo un testo definitivo della poesia di John Donne, i traduttori sono costretti ad affidarsi a testi non 'sicuri' dal punto di vista filologico. Per questo motivo, può capitare di trovare differenze nelle traduzioni dallo stesso componimento: talvolta ciò è dovuto a lezioni diverse nei testi originali, e non ad una interpretazione del traduttore.

2.2 LA FORTUNA DELLA POESIA DONNIANA

2.2.1 LA RISCOPERTA DELLA POESIA METAFISICA

Grazie all'edizione critica di Grierson (1912), e soprattutto alla recensione di Eliot dell'antologia sui poeti metafisici, il mondo letterario europeo e americano ha riscoperto John Donne e la poesia metafisica in generale, dando l'avvio a numerosi studi e incoraggiando traduzioni anche nel nostro paese.

La poesia di Donne, nel periodo tra la sua morte e la fine dell'Ottocento, conobbe fortune alterne: ammirata e imitata nei primi decenni del Seicento, venne poi duramente criticata e 'dimenticata'. La fama del poeta toccò l'apogeo tra la morte e l'edizione del 1635; a testimonianza della considerazione che Donne godeva all'epoca, resta l'elegia che Carew scrisse per lui, in cui lo definisce "[...] *a king that rul'd, as he thought fit, The universal monarchy of wit*".¹⁹ Al contrario, Ben Jonson, già nel 1619, affermò, in una conversazione con William Drummond of Hawthornden, che il poeta avrebbe meritato l'impiccagione per il mancato rispetto della metrica.²⁰

¹⁸ A. Serpieri e S. Bigliuzzi, "Introduzione ai *Songs and Sonets*", in J. Donne, *Poesie*, cit., pp. 106-107.

¹⁹ T. Carew, "An Elegie upon the death of the Deane of Pauls, Dr. Iohn Donne", in J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 380 (questa elegia si trova nella prima edizione a stampa delle poesie di Donne del 1633). Corsivo dell'autore.

²⁰ "Donne, for not keeping of accent, deserved hanging" (B. Jonson, "[Conversation about Donne]" (1619), in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, p. 179

Di lì a poco, alla poesia donniana venne associato il termine ‘metafisico’; John Dryden fu il primo a definirla così, in tono di biasimo, associandola all’astrusità. Samuel Johnson riprese il termine ‘metafisico’, usandolo in senso etimologico: ‘che viene dopo la natura’, quindi ‘non naturale’, non spontaneo, dotto, artificiale. Nella prefazione di Dryden a *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, del 1693, troviamo la frase ormai divenuta famosa: “He [Donne] affects the Metaphysics, not only in his Satires, but in his Amourous Verses, where Nature only should reign; and perplexes the Minds of the Fair Sex with nice Speculations of Philosophy, when should engage their hearts and entertain them with the softnesses of Love”.²¹ Inoltre, secondo Johnson, la poesia dei metafisici è caratterizzata da *discordia concors*, che nelle parole del critico settecentesco consiste in “[...] a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. [...] The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions [...]”.²²

Razionalisti e classicisti, in seguito, presero John Donne come esempio da non imitare. Ad un tipo di poesia drammatico, dialettico, concettoso, ne venne preferito uno più declamatorio, retorico, esornativo. Nel diciannovesimo secolo, tuttavia, figure come Thomas De Quincey, Samuel Coleridge, Robert Browning, Elisabeth Barrett, George Eliot, Algernon Swinburne e Dante Gabriel Rossetti capirono il valore della poesia di Donne. Coleridge, in una sua copia delle poesie donniane, appuntò: “To read Dryden, Pope & c., you need only count syllables; but to read Donne you must measure time, and discover the time of each word by the sense of passion”: aveva capito che per apprezzare la produzione del poeta bisognava cambiare prospettiva.²³

Il *revival* novecentesco di John Donne si ebbe nel primo dopoguerra. La crisi spirituale e intellettuale del momento storico che aveva influenzato la poesia metafisica, non era poi molto dissimile da quella del secondo decennio del Novecento, e sembra che sia stato questo clima ad aver ispirato la riscoperta del poeta inglese.²⁴

(Notes of Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden, London, Shakespeare Society, 1842).

²¹ J. Dryden, “[Donne Affects Metaphysics]” (1693), in J. Donne, *John Donne's Poetry*, cit., p. 193 (*A Discourse concerning the Original and the Progress of Satire*, 1693).

²² S. Johnson, “[The Metaphysical Poets]”, in J. Donne, *John Donne's Poetry*, cit., p. 194.

²³ Questa è un'annotazione di Coleridge a margine di una copia di una poesia di Donne datagli da Charles Lamb, e risale al maggio del 1811. Queste informazioni provengono dalla nota 14 dell’“Introduzione” in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 24 (J. Donne, *John Donne: The Critical Heritage*, a cura di A. J. Smith, London, Routledge, 1996).

²⁴ G. Melchiori, “Christopher Fry: il teatro popolare”, in *I funamboli*, Torino, Einaudi, 1963, p. 191.

Alcuni critici italiani, tra cui Melchiori, Gamberini e Sanesi, hanno acutamente individuato una sorta di affinità storica tra il periodo giacomiano e gli anni '20 dello scorso secolo; si tratta infatti di epoche in cui la messa in discussione dei valori morali, filosofici, religiosi ed estetici, ha avuto ripercussioni sulla contemporanea produzione letteraria e artistica. E così, il mutamento di mentalità, lo scetticismo nato dai cambiamenti e le aspettative frustrate avrebbero ingenerato un certo tormento interiore nelle menti più sensibili. Spartaco Gamberini in poche righe ci dà un quadro più ampio della situazione:

La rispondenza che la critica ha sentito tra il Novecento e il Seicento si potrebbe riassumere nella analogia politica tra le guerre di religione e le guerre ideologiche; nella analogia culturale tra il passaggio della cultura tolemaica a quella galileiana-newtoniana, da un sistema cioè statico a uno dinamico, e nel Novecento dal passaggio ai sistemi relativistici e indeterminati dell'universo; nella analogia tra il nuovo tipo di religiosità che il Seicento fa succedere al periodo rinascimentale, e la religiosità che il Novecento fa succedere al secondo Ottocento; tra il mutamento della geografia politica che nelle due epoche vede affermarsi della potenza di stati nuovi; e infine, nella poesia, nella analoga propensione alla tensione delle immagini, alla forzatura dei passaggi logici tra un termine e l'altro del componimento poetico.²⁵

I cambiamenti degli assetti geo-politici, economici, religiosi, ideologici e filosofici tra Cinque e Seicento hanno provocato un forte sconvolgimento interiore in chi li ha subiti. Come in una reazione a catena, questo turbamento si è riversato sul linguaggio e, in questo caso, sulla poesia, che diventa espressione del tormento e della perdita di equilibrio. A questo proposito riporto le parole di Roberto Sanesi nella sua introduzione ad una raccolta di liriche di poeti metafisici del Seicento:

Per noi la grandezza degli esponenti maggiori di questo periodo della poesia inglese [...] consiste in questa tormentata aderenza, stilistica e concettuale [...], a una realtà spirituale di estrema difficoltà, e non per nulla, dopo l'edizione critica delle opere di John Donne curata dal Grierson, e dopo gli interventi di Eliot, i contemporanei hanno ritrovato in questo atteggiamento uno specchio dei propri problemi.²⁶

²⁵ S. Gamberini, *Saggio su John Donne*, La Spezia, Università degli Studi di Genova, pubblicazioni dell'Istituto di Lingue e Letterature Inglese e Anglo-americana, 1967, pp. 149-50.

²⁶ R. Sanesi, "A proposito della poesia metafisica", in R. Sanesi (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del '600*, Modena, Guanda, 1961, p. XV.

L'edizione Grierson e la recensione di Eliot catturarono immediatamente l'attenzione di alcuni poeti inglesi, come Wilfred Owen e Rupert Brooke, entrambi caduti in battaglia durante la prima guerra mondiale. Per di più, l'edizione Grierson fu contemporanea ad un rinnovato interesse, da parte degli intellettuali d'avanguardia britannici e americani, nei confronti dei poeti del dolce stil novo, e alla pubblicazione delle liriche di Gerard Manley Hopkins, poeta gesuita di fine Ottocento, rimaste inedite fino al 1918. La riscoperta quasi simultanea di Donne, Hopkins e stilnovisti ebbe la portata di una rivoluzione, perché il linguaggio in cui si esprimevano questi poeti costituiva una totale frattura con il concetto di poesia dei secoli a loro precedenti. Era ormai giunto il momento di andare oltre la poesia descrittiva, celebrativa e sentimentale. L'andamento singultante, che spezzava ritmi regolari, il linguaggio aspro, vigoroso, ricco di tensioni, le emozioni intense e dirette insiti nelle liriche di Donne e di Hopkins apportarono una ventata di novità nella poesia in lingua inglese del '900.

Per di più, non bisogna dimenticare che i primi decenni del ventesimo secolo furono caratterizzati da un interesse per la psiche umana e da una fascinazione per i processi mentali, che, in campo scientifico, si tradussero in studi pionieristici nell'ambito della psicologia e della psichiatria (Freud, Jung); in campo letterario, nella tecnica dello *stream of consciousness* e in un'ampia presenza di indagini psicologiche nel romanzo (cfr. Flaubert, James, Proust, Woolf, Schnitzler). Si cominciava a capire che l'individuo non è un essere integro; ci si rendeva conto della sua infinita complessità e contraddittorietà, dei suoi conflitti interiori. I poeti metafisici, e in particolare John Donne, erano riusciti a rappresentare la natura complessa dell'animo umano, e con un anticipo di circa trecento anni. Lytton Strachey, in uno scritto del 1913, ha saputo riassumere tutte le sfaccettature di Donne – poeta che De Quincey paragonava, con una bellissima immagine, ad un diamante – così come nel cubismo le varie facce di un oggetto venivano rappresentate su uno solo piano, quello della tela:

[l]'intellettualità di Dryden e di Pope, il misticismo di Crashaw e di Vaughan, la galanteria di Cowley, l'amaro ingegno di Butler: tutti questi elementi si trovano in lui [scil.: Donne], non l'uno accanto all'altro, ma completamente fusi e compenetrati in uno strano ed unico tutto. Qui sta l'interesse precipuo della sua poesia – nella stupefacente molteplicità della personalità che rivela. Ci mostra un uomo che fu allo stesso tempo religioso, sensuale, erudito, appassionato e dialettico.²⁷

²⁷ G. Lytton Strachey, "The poetry of John Donne" (in *Spectatorial Essays*, London, Chatto & Windus, 1964), in J. Donne, *Poesie sacre e profane*, a cura di R. Tavelli, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 28.

La poesia dei metafisici soddisfaceva dunque le necessità dei giovani poeti moderni, oramai consapevoli della frammentarietà e dalle complessità della mente umana, e alla ricerca di nuovi mezzi espressivi. E, infatti, uno dei motivi che spiegano l'ondata di interesse verso Donne, in un certo senso, è proprio questo. Il segreto di tanto fascino sembra risiedere nella sua 'giovinezza', cioè nelle sue note di novità e freschezza rispetto alle ormai esauste tendenze romantiche, come rispetto alle consuetudini del tempo in cui fu creata. Le liriche donniane si discostavano completamente dalle convenzioni secentesche, petrarchiste e rinascimentali, così come si allontanava da un tipo di poesia sentimentale, didattica, declamatoria e descrittiva. Secondo Gamberini, Donne potrà "[...] irrompere sulla scena ogni qual volta l'età esprimerà una letteratura ed arte giovani, di avanguardia, *di rotta con il passato*".²⁸ John Donne, come ha fatto notare Praz, ripudia ogni convenzione cui si piegavano gli altri poeti, sia precedenti sia contemporanei a lui; in nessuna lirica donniana è presente un solo accenno alla mitologia greco-romana, alla donna angelicata secondo la moda petrarchista, né allo stato di sottomissione dell'amante all'amata.²⁹ Quella di Donne è vera e propria reazione.

Come è stato detto in precedenza, i poeti modernisti, e fra tutti Eliot e Ezra Pound, sono stati i primi ad ammirare questo modo anticonvenzionale di fare poesia. Praz faceva notare che l'impiego di immagini tratte dal campo della medicina, dell'astronomia, dell'alchimia (ma anche dalla vita pratica), stupisce oggi come nel Seicento. Anche Virginia Woolf, in uno scritto sul poeta, rammenta le ambivalenti note di attualità e innovazione insite nella poesia di Donne, e ricorda anch'essa quelle caratteristiche di complessità e turbamento psicologici, che sono tipici del verso donniano:

[n]elle satire e nelle poesie d'amore c'era una qualità – un'intensità e una complessità psicologica – che lo rende più vicino a noi dei suoi contemporanei [...]. Per quanto sia facile esagerare le affinità, tuttavia possiamo affermare di sentirci affini a Donne per quel nostro essere pronti ad ammettere i contrasti, per il nostro desiderio di franchezza, per quella tortuosità psicologica che i romanzieri ci hanno insegnato con la loro lenta, sottile, prosa analitica.³⁰

²⁸ S. Gamberini, *Saggio su John Donne*, cit., p. 157. Corsivo mio.

²⁹ M. Praz, *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, Firenze, La Voce, 1928, pp. 99-100.

³⁰ V. Woolf, "John Donne tre secoli dopo" ("Donne after three centuries", in *The common reader*, London, Second Series, The Hogart Press, 1932), in J. Donne, *Poesie sacre e profane*, cit., p. 16.

È sotto questa luce che si spiega l'ispirazione, come detto sopra, delle correnti letterarie di inizio '900 nella rivalutazione dei metafisici. È stato quindi il senso di sazietà per un certo gusto ad aver mosso il linguaggio poetico inglese ad un rinnovamento e ad una riorganizzazione anche sul piano programmatico, e ciò ha spronato la ricerca di termini e modelli di confronto nel passato.

Oltre ai tratti stilistici e contenutistici, altre sono le caratteristiche della poesia donnina ad aver catturato l'attenzione della critica e dei lettori moderni, e queste sono la sensazione di angoscia, il senso di crisi, la dissacrazione, lo slancio religioso, il sentimento amoroso e la capacità di non sembrare pedante nonostante la grande erudizione.

Quanto all'angoscia, in essa, o più precisamente nella "[...] consapevolezza dell'angoscia per quel che stava per mutare",³¹ è stata individuato un punto di contatto tra Sei e Novecento. L'angoscia, oltre ad essere una delle chiavi per interpretare l'opera poetica di Donne, costituisce un fondamentale elemento integrativo alla stessa. Il Seicento visse soltanto quello stato d'animo, senza afferrarlo completamente, senza oggettivarlo. L'arte del secolo scorso è riuscita a mettere a fuoco quel senso di rivolgimento provato dai poeti tra Cinque e Seicento.

Un altro fattore che, secondo Spartaco Gamberini, ha permesso la rivalutazione non solo dell'opera, ma anche della vita di Donne sarebbe la comprensione della sua storia umana. Gamberini infatti scrive: "La concezione del poeta che il nostro secolo ha ereditato dall'Ottocento oscilla dall'estremo vittoriano, che lega il poeta al successo, all'estremo *maudit*, che lo lega alla perdizione".³² Di conseguenza, solo un'età capace di comprendere e accettare la sconfitta, lo scacco, il bisogno, poteva capire e apprezzare John Donne, e rivalutarne lettere e opere minori.

Per concludere con i preziosissimi apporti e approfondimenti dati alla poetica di Donne dai critici e studiosi moderni, è necessario aggiungere che a loro va il merito di aver svincolato il poeta dal giudizio negativo che si trascinava fin dal Settecento. Adesso, è generalmente riconosciuto che il *wit* di Donne è più che *discordia concors*, che si tratta di una diversa modalità espressiva e discorsiva, frutto di una sensibilità diversa, di un sentire diverso. Il 'concetto' non era un vuoto esercizio di stile teso a meravigliare e ad adornare il verso, bensì il naturale percorso della mente di Donne, e problematica esperienza in atto.

³¹ S. Gamberini, *Saggio su John Donne*, cit., p. 155. Significativamente, anche Spinucci parla di angoscia in termini di "personale angoscia salvifica [nella] ricerca della vera religione" (P. Spinucci, "Introduzione", in J. Donne, *Il libro delle devozioni*, a cura di P. Spinucci, Alba, Edizioni Paoline, 1966, p. 36).

³² S. Gamberini, *Saggio su John Donne*, cit., p. 156.

2.2.2 LA TRADUZIONE DEI VERSI DI JOHN DONNE IN ITALIA

Dal *revival* di inizio '900, l'interesse per questo autore fino ad allora poco sconosciuto non si è più arrestato; gli studi abbondano, al punto che la critica donniana è stata definita “[...] una selva inestricabile”.³³ In questo paragrafo, mi limito a menzionare le traduzioni delle opere in versi di Donne, tralasciando la traduzione delle prose.

Nel nostro paese, a partire dagli anni '30, non sono mancati gli studi sul poeta inglese. Mancavano piuttosto ampie raccolte di traduzioni. “In Italia” ha scritto Armanda Guiducci “questa geniale voce poetica [John Donne] non ha trovato per anni che traduzioni rare ed episodiche”.³⁴

È agli anni '30 che risalgono le prime versioni dal poeta inglese – pochi esperimenti, ma interessanti – da parte di Carlo Scarfoglio con “Notturnale” (“A nocturnall upon S. Lucies day, Being the shortest day”) e “L'Estasi” (“The Extasie”),³⁵ e di Alberto Moravia, con “Alla sua amante mentre vanno a letto” e “Spuntar dell'alba”.³⁶ Mario Praz, negli stessi anni, aveva tradotto alcuni componimenti, apparsi prima nella rivista *Poesia*, poi in volume.³⁷

Nelle sue traduzioni, Scarfoglio ha adottato metodi che oggi, alla luce delle nuove e più aggiornate teorie sulla traduzione, possono sembrare antiquati e superati; tuttavia è riuscito a creare liriche scorrevoli alla lettura. Le sue scelte sono cadute sul letterale e sul cadenzato. Letterale nel vero senso della parola: a ogni parola dell'originale doveva corrispondere una parola del testo di arrivo, così da avere lo stesso numero di versi e evitare perifrasi. Nel volume *Bidental*, le versioni da Donne seguono quelle di una tragedia greca (*Agamennone*). Scarfoglio aveva intuito il sottilissimo filo che lega le produzioni poetiche dei greci e di Donne, nonostante la lontananza cronologica e spaziale: l'organizzazione delle liriche per strofe. Per i lirici e i tragici greci l'unità di base non era il verso, bensì la strofa, così come lo era per Donne. “Aiuta [...] il fatto che il singolo verso aveva per gli antichi molto minor valore di quello che abbia oggi: che non costituiva una unità separata [...] ma era soltanto parte dell'unità strofica”³⁸. Con questi presupposti, il poeta e giornalista romano ha dato vita a traduzioni che puntavano al massimo della letteralità possibile, ma “[...] con una metrica puramente imitativa, nella quale

³³ G. Melchiori (a cura di), “John Donne”, in *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano, Vallardi, 1964, p. 125.

³⁴ A. Guiducci, “Della presente scelta e traduzione”, in J. Donne, *L'amore e il male*, cit., p. 111.

³⁵ C. Scarfoglio, *Bidental*, Verona, Mondadori, 1933, pp. 511-15.

³⁶ A. Moravia, “Going to Bed” e “Breake of day”, *Caratteri I*, 3 (1935), pp. 46-48.

³⁷ M. Praz, “Poesia Metafisica Inglese”, *Poesia*, III-IV (1946). I volumi M. Praz, *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, cit., e M. Praz, *La poesia metafisica inglese del Seicento: John Donne e Richard Crashaw*, Roma, Edizioni Italiane, 1945, sono confluiti in M. Praz, *John Donne*, Torino, S.A.I.E., 1958.

³⁸ C. Scarfoglio, *Bidental*, cit., p. 398.

non h[a] cercato che di riprodurre l'andamento strofico [...]".³⁹ Praz stesso ha definito 'belle' quelle 'versioni'.⁴⁰

Nel 1944 apparvero le traduzioni ai danni, si potrebbe dire, di pochi testi, ad opera di Franco Giovanelli; versioni che vennero ritenute arbitrarie, se non addirittura scadenti.⁴¹ D'altronde, nella sua introduzione alla scelta di liriche, Giovanelli chiarisce che: "Lontanissima dall'esser letterale, la traduzione, che chiamo così meno per desiderio che per convenzione, ha modi evidenti di fattura e di scopi, tanto che non mette in conto di parlarne al lettore".⁴²

Negli anni successivi, Enzo Giachino curò ottime traduzioni di alcuni sonetti sacri e dei tre inni religiosi,⁴³ offrendo una visione della vita del poeta in chiave mistica. Negli anni successivi, sono state pubblicate traduzioni da John Donne in due antologie curate rispettivamente da Sanesi⁴⁴ e da Spagnoletti.⁴⁵ Nei decenni successivi sono apparse le versioni delle tre poetesse qui prese in esame: Campo nel 1971, Valduga nel 1985 e Guiducci nel 1996.⁴⁶ Nel 1982 uscì un piccolo gruppo di liriche donniane in *Addio, proibito piangere* di Giovanni Giudici,⁴⁷ mentre in epoca più recente è uscita una scelta di liriche tradotte da Rosa Tavelli.⁴⁸

Pochi anni fa è apparsa l'edizione di Marcello Corrente;⁴⁹ mentre nel 2009 è stata pubblicata la traduzione dell'opera poetica completa di Donne, corredata da uno studio, ad opera di Alessandro Serpieri e Silvia Bigliuzzi.⁵⁰

Oltre alle traduzioni dal poeta inglese, sono stati pubblicati anche saggi a lui dedicati, come quelli di Praz. I volumi di Melchiori sono studi sull'arte e sulla vita di John Donne;⁵¹

³⁹ C. Scarfoglio, *Bidental*, cit., p. 510.

⁴⁰ M. Praz, *John Donne*, cit., p. 10.

⁴¹ J. Donne, *Poesie*, a cura di F. Giovanelli, Modena, Guanda, 1944. Si tratta del primo volume apparso in Italia completamente dedicato a John Donne; include alcune poesie d'amore e un numero consistente di liriche religiose.

⁴² *Ibid.*, p. 12.

⁴³ J. Donne, *Rime sacre*, a cura di E. Giachino, Torino, Einaudi, 1953. Il volume include anche la traduzione della biografia di Izaak Walton.

⁴⁴ R. Sanesi (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del '600*, cit.

⁴⁵ G. Spagnoletti (a cura di), *Poeti dell'età barocca*, Parma, Guanda, 1961, pp. 540-61. Le traduzioni da Donne sono di Gerardo Bamonte.

⁴⁶ J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit.; J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, cit.; J. Donne, *L'amore e il male*, cit.

⁴⁷ G. Giudici, *Addio, proibito piangere*, Torino, Einaudi, 1982.

⁴⁸ J. Donne, *Poesie sacre e profane*, cit.

⁴⁹ J. Donne, *John Donne. Liriche d'amore & Sonetti Sacri*, a cura di M. Corrente, Milano, La Quercia Fiorita, 2005.

⁵⁰ J. Donne, *Poesie*, cit.

⁵¹ J. Donne, *Selected Poems. Death's Duell*, a cura di G. Melchiori, Bari, Adriatica Editrice, 1957 è una scelta di liriche in inglese con note in italiano. Le poesie di questo volume sono state poi tradotte e pubblicate prima in G. Melchiori (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, cit., poi – ancora con testo a fronte, un aggiornamento bibliografico, note ai singoli testi e all'opera di Donne in genere – in J. Donne, *Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1983.

similmente, l'edizione di Salvatore Rosati⁵² riporta un'ampia introduzione e note molto ricche, ma i testi sono solo in inglese, come nella scelta di Paola Buzzoni.⁵³

La maggior parte delle traduzioni da Donne in italiano sono frutto del lavoro di accademici e anglisti; poche sono opera di poeti. Le traduzioni di Praz, ad esempio, hanno piuttosto un carattere informativo: o sono in nota o in calce al testo; sono in prosa, talvolta compattate in un unico paragrafo. Il fatto che non siano in versi non implica però che non siano di ottima fattura e molto accurate. Il loro scopo era però quello di far capire al lettore italiano il contenuto e le peculiarità dei testi. Il proposito di Praz non era infatti di voler dare vita a componimenti che avessero indipendenza poetica, ma quello di fornire testi accurati che offrissero un riscontro reale all'analisi delle caratteristiche della poesia donniana, storicizzata e anatomizzata. “La mia opera” esplicita nell'introduzione alla monografia del 1958, “voleva essere prima di tutto una introduzione ai due poeti [Donne e Crashaw] pel lettore italiano; di qui l'abbondanza di traduzioni”.⁵⁴

C'è chi invece ha riportato esplicitamente i principi-guida seguiti nella trasposizione in italiano. Melchiori, nella sua “Avvertenza” al volume dedicato ai poeti metafisici inglesi del '600, dichiara che le “[...] traduzioni sono semplicemente interlineari, e non aspirano affatto ad essere poetiche [...]”.⁵⁵

Allo stesso modo hanno recentemente agito Serpieri e Bigliuzzi. La loro intenzione, hanno scritto, era di rendere i livelli testuali più importanti, ben consapevoli che altri sarebbero andati persi nell'impresa traduttiva. Perché tradurre le liriche di John Donne è davvero un'impresa, “[...] una sfida eccezionale [...]”.⁵⁶ Serpieri e Bigliuzzi, per esempio, hanno cercato di riprodurre “[...] l'architettura retorica, logica e sintattica [...]”⁵⁷ poiché, a loro avviso, è questa che esprime il carattere metafisico di quella poesia. La ‘metafisicità’ è dunque l'elemento imprescindibile, il perno su cui far ruotare le tecniche traduttive dei due critici, che giudicano metrica e rima intrasferibili. Tale aderenza al carattere metafisico del poeta ha anche giustificato una certa “[...] opacità semantica e referenziale [poiché] sciogliere la tessitura testuale avrebbe significato semplificarla in maniera indebita, perdendo così proprio la qualità ‘metafisica’ del testo”.⁵⁸

⁵² J. Donne, *Poesie Scelte*, a cura di S. Rosati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958.

⁵³ J. Donne, *Poesie scelte*, a cura di P. Buzzoni, Firenze, Sansoni, 1965.

⁵⁴ M. Praz, *John Donne*, cit., p. 8.

⁵⁵ G. Melchiori (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, cit., p. 48.

⁵⁶ A. Serpieri e S. Bigliuzzi, “Introduzione”, in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 88.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 88.

Terminata la rassegna delle traduzioni dei versi di John Donne in lingua italiana, è il momento di affrontare altri aspetti della produzione donniana – caratteristiche generali dei *Songs and Sonets* e degli *Holy Sonnets*, tematiche ricorrenti – che fungono da premessa e integrazione al mio lavoro di comparazione tra originale e traduzione.

3. CARATTERISTICHE DELLA POESIA DONNIANA

3.1 I TESTI: *SONGS AND SONETS* E *DIVINE POEMS*

Prima di passare alla parte centrale del mio lavoro, vorrei brevemente prendere in considerazione le principali caratteristiche della produzione poetica di John Donne, e le due raccolte di versi dalle quali le scrittrici hanno tratto le liriche da tradurre, i *Songs and Sonets* e gli *Holy Sonnets*. Alla fine del presente capitolo, presenterò alcuni temi ricorrenti nella poetica di Donne, che ritroveremo anche nelle versioni di Campo, Valduga e Guiducci.

Nei suoi scritti, John Donne fonde insieme gli elementi più disparati, e “[...] coniuga la precisione del dettaglio e la lucidità del pensiero con un’intensa vibrazione passionale, la spiritualità tormentata e ‘perplex’ con una vivida tensione sensuale, la grazia e la delicatezza con l’ironia amara e caustica, la raffinatezza con l’oltraggio [...]”.⁵⁹ Giorgio Melchiori ha riassunto così i tratti della poesia donniana:

La poesia di John Donne, al pari della sua vita, è la costante espressione di contraddizioni. Come nella vita egli fu a volta a volta libertino ed ascetico, opportunista e nemico del compromesso con la propria coscienza, terrorizzato e affascinato dalla morte, così nella sua poesia egli istituisce continuamente contrasti fra opposti pensieri e concezioni, fra opposti sentimenti, fra opposti vocaboli e metri e costrutti. Proprio a questo la poesia del Donne deve la sua vitalità e la sua drammaticità.⁶⁰

Della produzione del poeta inglese, Armanda Guiducci ricorda anche le puntigliosità scolastiche, gli slanci irruenti della passione, le ingegnosità calcolate, gli abbandoni travolgenti; ma anche la mescolanza dell’etereo con il sensuale, dell’astratto con il corposo, del logico con l’emotivo-fantastico.⁶¹

Consapevole della complessità di Donne, Melchiori non ha esitato a definirlo una delle figure più eminenti della letteratura inglese tra Cinque e Seicento, ponendolo sullo stesso piano di Shakespeare, in quanto entrambi hanno saputo esprimere nel modo più autentico, nelle rispettive opere, l’atteggiamento spirituale dei loro contemporanei, tramite un mirabile affinamento e sfruttamento delle potenzialità della lingua inglese. Ma, mentre Shakespeare ha

⁵⁹ D. Pallotti, “La poesia di John Donne”, *In forma di parole*, cit., p. 509.

⁶⁰ G. Melchiori, “Introduzione”, in J. Donne, *Liriche sacre e profane*, cit., p. XLI.

⁶¹ A. Guiducci, “Della presente scelta e traduzione”, in J. Donne, *L’amore e il male*, cit., p. 114.

sempre goduto di una fama indiscussa, ora come quando era in vita, Donne rimane ancora sconosciuto ai più, e apprezzato da pochi. Il mezzo che i due artisti hanno usato per dar sfogo al proprio genio è stato la chiave del loro successo. Melchiori ha anche sottolineato che la differenza del genere letterario scelto è stato influenzato dal tipo di *wit* utilizzato: si parla infatti di *wit* shakespeariano e *wit* metafisico.⁶² In ambito teatrale si doveva tener conto dell'immediatezza dell'azione sul palcoscenico e di un livello culturale medio-basso dell'audience; al contrario, la poesia era destinata a un pubblico di lettori più attenti, il cui livello culturale era ben più alto. Inoltre, i lettori di poesia erano probabilmente a conoscenza degli ultimi sviluppi del pensiero scientifico, teologico e filosofico, presenti nelle metafore di Donne.⁶³

Quanto invece alla produzione di John Donne, questa si può definire molto varia: comprende infatti canzoni e liriche, epigrammi, satire, elegie amorose, epitalami, epistole in versi, epicedi, sonetti e inni sacri, versi latini; ma anche trattati in prosa, paradossi, meditazioni e, infine, sermoni. Dell'opera poetica, però, solo una piccola parte è stata oggetto di ripetute traduzioni: si tratta dei *Songs and Sonets* e dei *Divine Poems*.

I *Songs and Sonets* comprendono cinquantacinque componimenti caratterizzati da una grande varietà di forme metriche e strutture rimiche, che solo in un caso si ripetono due volte. Le liriche amorose hanno come oggetto l'amore in tutte le sue sfaccettature, e presentano varie situazioni tra amanti. I locutori dei *Songs and Sonets* mettono in scena le loro emozioni, anche intellettuali; talvolta vivono, o anelano a, un'unione di tipo spirituale e fisico, oppure sperimentano “[...] un eros che spazia tra il desiderio, la fruizione, l'allontanamento e l'indifferenza”.⁶⁴ Di questa raccolta, i componimenti più frequentemente tradotti trattano dell'amore perfetto, reciproco e totalizzante. Tuttavia, le liriche di questo tipo non rappresentano che la minoranza nel corpus donniano; molto più numerose sono quelle scanzonate o argute. Donne, infatti, ha prodotto un numero consistente di poesie libertine e licenziose; altre sono più raziocinanti, alcune malinconiche, certe altre più leggere. Serpieri riassume le tematiche della raccolta con queste parole:

⁶² “Il *wit* è l'ingegno, o meglio il gioco d'ingegno, è lo spirito, l'arguzia, il sottile uso di metafore e figure retoriche che arriva al paradossale e alla ‘meraviglia’ marinista [...]. Il termine inglese [...] non perde mai del tutto quello che fu il suo senso originario, di intelligenza, facoltà di comprendere, buon senso. [I]l *wit* è [...] una qualità intellettuale” (G. Melchiori, “Introduzione”, in J. Donne, *Liriche sacre e profane*, cit., p. XV). Corsivo dell'autore.

⁶³ G. Melchiori, “Introduzione”, in G. Melchiori (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, cit., p. 18.

⁶⁴ A. Serpieri e S. Bigliuzzi, “Introduzione”, in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 41.

L'invito cortese, la partecipazione mistica, lo scorno, il cinismo sono i vari fili di un intreccio che modula, nei diversi testi, l'intera gamma del sentimento amoroso, da cui *nulla* può essere escluso. [...] L'amore è desiderato, reclamato, sublimato, e l'amata viene chiamata ad aderire e partecipare a questa varie modalità della realizzazione sentimentale ed erotica. [...] L'amore, insomma, è un'esperienza, reale e immaginaria, troppo complessa perché possa venire comunicata come un ambito a sé stante, già codificato e passibile solo di variazioni [...].⁶⁵

Un'altra caratteristica tipica della lirica amorosa, che troveremo anche nella poesia sacra, è la qualità discorsiva, 'drammatica', ottenuta anche tramite l'impiego di vari registri e toni. In tutte le liriche donniane è presente una voce monologante o dialogante (che si rivolge a uno o più destinatari interni, o al lettore), tanto che Serpieri e Bigliuzzi hanno scritto: "[...] la sua poesia [scil.: di Donne] non è mai direttamente o esclusivamente descrittiva, elegiaca, lirica, satirica, narrativa, ma tende a essere il più delle volte discorsiva e 'drammatica' [...]"⁶⁶

Anche nella poesia sacra, come nei *Songs and Sonets*, il tema principale è l'amore, in questo caso nei confronti del divino. La lirica sacra di Donne è stata raggruppata sotto il nome di *Divine Poems*, e comprende due serie di sonetti, tre inni sacri e un poemetto, "The Crosse". Una serie di sonetti, dedicata al Cristo, si intitola *La Corona*, ed è formata da sette sonetti a struttura circolare che riprende il modello del rosario. L'altro gruppo di sonetti è costituito dai diciannove *Holy Sonnets*,⁶⁷ caratterizzati da accenti fortemente carnali e sensuali, conformemente alla mescolanza tra sacro e profano attuata da Donne nelle sue opere.⁶⁸ Il sottotitolo dato agli *Holy Sonnets* in alcuni manoscritti, *Divine Meditation*, ha suscitato un'interpretazione dei sonetti sacri alla luce degli *Esercizi Spirituali* di Loyola, e quindi in chiave cattolica. All'opposto, i sonetti religiosi sono stati letti ed interpretati anche in un'ottica totalmente diversa: quella protestante.⁶⁹

Dunque, *Songs and Sonets* e *Holy Sonnets* condividono in parte il tema amoroso e il carattere drammatico. La differenza tra le due raccolte è che, però, "[...] la natura drammatica di questi componimenti [scil.: gli *Holy Sonnets*], la loro forza dialogica, l'efficacia visiva e la potenza del verso [...] sono tutte modalità intese a esprimere la concitazione locutoria di un 'io'

⁶⁵ A. Serpieri e S. Bigliuzzi, "Introduzione", in J. Donne, *Poesie*, cit., pp. 41-44.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁷ Dato che critici diversi hanno proposto ordini diversi per quanto riguarda gli *Holy Sonnets*, ho ritenuto opportuno riportare parte del primo verso dei sonetti, al posto del numero. Ciò è stato fatto per evitare confusione ed equivoci.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 62-67.

⁶⁹ D. Pallotti, "La poesia di John Donne", *In forma di parole*, cit., p. 517. Cfr. L. Marts, *The Poetry of Meditation*, New Haven, Yale University Press, 1954; e B.K. Lewalski, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

in continua tensione *col* divino [...]”: nella poesia religiosa c’è un’ansia che non avvertiamo invece nei *Songs and Sonets*, e che si esprime nella voce del locutore.⁷⁰ La situazionalità espressiva della poesia sacra è dunque ancor più marcata rispetto alle poesie amorose, poiché riflette “[...] una tensione fra l’umano e il divino che stenta ad acquietarsi, se non nella prospettiva e nell’attesa del perdono e della misericordia di Dio”,⁷¹ e fra l’uomo, Dio, e il mondo-Diavolo.

3.2 LA NUOVA E LA VECCHIA FILOSOFIA

Per comprendere ancor meglio la poesia di John Donne, ritengo necessario aprire una breve parentesi sul passaggio dalle vecchie alle nuove scienze, dal momento che la produzione del poeta è permeata dai concetti mutuati dal Medioevo e dal Rinascimento.

John Donne è un poeta che visse tra due epoche, e questa sua caratteristica si riflette nell’imagery, ricca e complessa, racchiusa nei suoi componimenti. Egli visse in un periodo di grandi cambiamenti, in cui si passava lentamente e, non senza dolore, da una forma di pensiero ad un’altra. Egli era in bilico fra Medioevo e Rinascimento: del primo ha trattenuto nozioni filosofiche, geografiche, mediche, e religiose;⁷² del secondo aveva assimilato e reinterpretato cliché letterari di tipo petrarchesco, ereditati dalla generazione di poeti venuti prima di lui.

Nell’epoca in cui visse Donne si stava affermando una nuova forma di pensiero, il pensiero critico e scientifico moderno, che avrebbe piano piano sgretolato l’unità spirituale dell’individuo. Nel Medioevo, lo spirito umano veniva interpretato come unitario, allo stesso modo in cui era ritenuta unitaria la concezione del mondo, e lo era ancora per gli umanisti, per i quali l’individuo era la misura dell’universo e, dell’universo, occupava il centro.

Nel 1543 vennero stampati il *De Humani Corporis Fabrica* di Andrea Vesalio, un trattato che sta alla base della ricerca anatomica e scientifica moderna, e il *De Revolutionibus Orbium* di Copernico, in cui veniva sostenuta la teoria del sistema eliocentrico. Lo smarrimento del globo nello spazio ad opera della rivoluzione copernicana si accompagnava all’ingrandimento del mondo: i confini del globo terrestre, grazie alle scoperte dei navigatori e degli esploratori, si erano allargati in modi inimmaginati e inimmaginabili per gli individui del

⁷⁰ A. Serpieri e S. Bigliuzzi, “Introduzione”, in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 66. Corsivo degli autori.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Probabilmente John Donne è stato educato da tutori gesuiti, che lo avrebbero introdotto alla tomistica e all’opera di Sant’Agostino. Di tutto ciò si trovano riferimenti nelle sue opere, e specialmente nel trattato *Pseudo-Martyr*, pubblicato nel 1610.

tempo. La terra, quindi, si trovava nello stesso momento ampliata e persa nel suo moto attorno al sole.

John Donne, nella sua poesia, riflette la crisi della cosmografia e della cosmologia di fine Cinquecento.⁷³ La sua reazione a queste scoperte, però, non è mai troppo chiara, anzi, è piuttosto ‘ambigua’: da una parte sembra sostenere la validità del vecchio sistema tolemaico (come si deduce da alcuni passi delle liriche);⁷⁴ dall’altra, la ‘scoperta’ della sfericità del pianeta pare già assimilata dal poeta, come dimostrano i numerosi riferimenti agli emisferi.⁷⁵ Tuttavia, l’incipit di un sonetto sacro mostra che Donne sembra non accettare né l’una né l’altra teoria. L’incipit in questione è “At the round hearts imagin’d corners”, “agli immaginari angoli della terra rotonda”, vale a dire: John Donne unisce la vecchia idea del globo terrestre piatto con quella nuova, fondendo insieme l’immagine della terra piatta e dotata di angoli con quella di un pianeta sferico.

Ma passiamo adesso ad una tematica, della poesia di Donne, che ne racchiude altre, e che troviamo nelle versioni di Cristina Campo, Patrizia Valduga e Armanda Guiducci.

3.3 “ONE LITTLE ROOME, AN EVERYWHERE”⁷⁶

Topos della poesia donniana, è la camera da letto. Questa stanza non è che lo spazio privato degli amanti e dell’amore; è un ambiente chiuso, separato dagli affari e della città. La stanza da letto, però, in un gioco di specchi e riflessi, è capace di riassumere in sé la vastità del mondo in fase di scoperta. “L’*imago mundi*” ha scritto la poetessa Cristina Campo, “si restringe finalmente alle dimensioni di una stanza, di un volto, una pupilla in cui, come nei rotondi specchi concavi di Van Eyck e di Velázquez, ogni cosa si raccolga senza ferire”.⁷⁷

⁷³ Ciò è palese nel trattato *Ignatius his Conclave* (1611), in cui figure come Galileo e Copernico compaiono all’inferno, insieme a Ignazio di Loyola che, a braccetto con Lucifero, si lancia in discussioni con Machiavelli e Paracelso per stabilire chi, fra tutti, sia il personaggio più infernale. A Rosati sembra chiaro “[...] che lo sconvolgimento delle nozioni e concezioni tradizionali e il conseguente stato di dubbio, abbiano contribuito ad accrescere nel Donne una diffusa irritazione spirituale” (J. Donne, *Poesie Scelte*, cit., p. 85).

⁷⁴ Ciò si evince anche dall’argomentazione di “A Lecture upon the Shadow”, dove la cosmologia in questo componimento è chiaramente geocentrica, e l’instabilità è tutta del sole.

⁷⁵ Un esempio fra tanti, alcuni versi da “The Good-Morrow”: “Where can we finde two better hemispheares | Without sharpe North, without declining West?”. J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 7.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ C. Campo, “Introduzione”, in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 9.

Lo spazio nei componimenti di Donne è sorprendentemente domestico e al contempo cosmico, ed è sempre descritto con grande economia di mezzi.⁷⁸ Un'immagine del genere può avere catturato l'attenzione di Campo che, a più riprese nei propri scritti, non nasconde la fascinazione che aveva per il grande nel piccolo.⁷⁹ Alcune liriche, sebbene non abbiano come palcoscenico stanze da letto, presentano tuttavia ambienti molto ristretti, quasi claustrofobici (come, ad esempio, l'immagine della tomba in "The Funerall" e "The Relique"), in cui prende vita un gioco vertiginoso da scatola cinese, in cui uno spazio ne contiene un altro. Ci troviamo di fronte a vere e proprie *mise en abîme*: in "The Flea", una pulce racchiude in sé il sangue succhiato di due amanti; i corpi racchiudono anime che, a loro volta, ospitano l'amore e altri pensieri ("Aire and Angels", "The Extasie"). E ancora, gli amanti possono trovare spazio nelle lacrime, negli occhi, nei versi, nei libri, nella tomba.

Oltre allo spazio e alle stanze, in Donne, troviamo riferimenti ad entità dalla forma circolare, come sfere e cerchi, che, spesso, subiscono moltiplicazioni, o sono circoncentrici. Riferimenti ai cerchi si ritrovano in "Loves Growth", "The Good-Morrow". In "Loves Growth" l'amore riceve moltiplicazioni come i cerchi nell'acqua causati da un sasso o, come nella cosmologia medievale, un cielo è formato da sfere concentriche, cielo che ha come centro la donna amata, così come prima della teoria eliocentrica la terra, e con essa l'individuo, costituiva il centro del cosmo. In "The Good-Morrow", invece, gli occhi dell'uomo e della donna formano due perfetti emisferi. Gli occhi, con la loro sfericità e trasparenza, ricorrono in molte liriche donniane.

In breve, Donne fa delle immagini della vecchia (ma anche della nuova) filosofia immagini di amore privato. L'arguzia, il *wit* di Donne sta nell'aver sfruttato le controversie sulla questione della conformazione dello spazio e del globo terrestre per trattare l'interiorità umana relativamente all'amore privato.⁸⁰ Per di più, nella Satira III, e in una lettera di commento alla satira stessa, indirizzata a Goodyear, Donne afferma che le diverse chiese sono "connatural pieces of one circle".⁸¹ Sembra proprio che l'idea di unità, e di estensione spaziale, si configuri,

⁷⁸ Scrive Cristina Campo: "[...] il sipario della poesia si apre abruptamente su una scena già cominciata, su una storia probabile e pungente di cui nulla è spiegato e che la prima parola rende patente [...]. Il cartello che al Globe o ai Blackfriars teneva luogo di scenografia qui potrebbe portare due parole: Una stanza. Una porta sulla strada. Un giardino. E sarebbe già troppo" (C. Campo, "Introduzione", in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 11).

⁷⁹ Campo scrisse che "Infinitamente più delicata e tremenda è la presenza dell'immenso nel piccolo". (C. Campo, "Les sources de la Vivonne", in *Gli Imperdonabili*, a cura di M. Pieracci Harwell, con un saggio di G. Ceronetti, Milano, Adelphi, 1989, p. 45).

⁸⁰ L.M. Gorton, "Philosophy and the City. Space in Donne", *John Donne Journal*, 18 (1999), pp. 61-71.

⁸¹ Lettera XXX "To Sir R. H.", in J. Donne, *The Works of John Donne. With a memoir of his life*, a cura di M.A.H. Alford, London, John W. Parker, vol. 6 (1839), p. 337.

nella mente di Donne, come un cerchio. Il cerchio, ci informa La Torre, interpretato alla luce dei significati alchemici, è simbolo dell'oro, a livello di microcosmo, mentre se interpretato al livello di macrocosmo, è il simbolo di Dio, e della perfezione.⁸²

⁸² L. La Torre, "Dar la luz: Illuminating John Donne's *A Nocturnall upon S. Lucies day, being the shortest day*", *John Donne Journal*, 27 (2000), pp. 103-20. Cfr. anche M.H. Nicolson, *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the 'New Science' upon Seventeenth-Century Poetry*, New York, Columbia University Press, 1960.

4. LE RACCOLTE DI CAMPO, VALDUGA E GUIDUCCI E LA TEORIA DELLA TRADUZIONE

Nella prima parte di questo capitolo è mia intenzione prendere in esame i volumi di traduzioni di Campo, Valduga e Guiducci. Mi soffermerò su quella che si può definire la parte ‘esterna’ alle traduzioni, e non sulle traduzioni stesse: si andrà dunque ad analizzare le introduzioni, le note, il numero, l’ordine e – se pertinente – l’argomento delle liriche scelte. Alla fine, verranno tratte le conclusioni circa l’immagine di John Donne che deriva da ogni scelta. Le citazioni, le introduzioni, le biografie curate dalle poetesse e la postfazione di Guglielmi nell’edizione di Valduga non sono elementi trascurabili, poiché influenzano l’opinione e l’immagine mentale che ci costruiamo del poeta; noi leggiamo la sua opera alla luce dell’interpretazione che ci viene data dalle traduttrici. Nella seconda parte del capitolo, invece, affronterò alcune questioni sollevate dalle riscritture, come, ad esempio, l’aspetto ideologico delle traduzioni, la varietà della lingua da utilizzare nel caso di versioni distanti cronologicamente dal testo di partenza, e le problematiche che riguardano la traduzione di poesia.

Adesso descriverò le scelte di traduzioni per poi procedere, per ciascun volume, ad un’analisi più approfondita.

Cristina Campo si avvicinò alla poesia di Donne grazie al suo compagno Elemire Zolla, che, alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, la introdusse ai mistici inglesi del Seicento. La traduzione di alcune liriche donniane ebbe inizio nel 1959 e terminò con la pubblicazione del volumetto dal titolo *Poesie amorose. Poesie teologiche*.⁸³ Il volume è introdotto da due saggi critici di Cristina Campo, e contiene le traduzioni di quattordici dei cinquantacinque *Songs and Sonets*, di sette dei ventisei sonetti sacri, di due inni e del poemetto “The Crosse”, tutti presentati con il testo originale a fronte.⁸⁴ Vengono ignorati quasi tutti quei componimenti in cui si parla della donna e dell’amore in modo apertamente cinico e disincantato. Le satire, le lettere in versi, gli epitalami, gli epigrammi, le elegie e parte dei

⁸³ J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit.

⁸⁴ I componimenti tradotti da Campo sono: “A Valediction: forbidding mourning”, “The Good-Morrow”, parte di “The Canonization”, “The Extasie”, “The Relique”, “The Funeral”, “The Dreame”, parte di “Aire and Angels”, “A lecture upon the Shadow”, “Witchcraft by a picture”, “Loves growth”, “The Anniversarie”, “Twicknam Garden”, “A Nocturnal upon S. Lucies day, Being the shortest day”, “O might those sighes and teares returne againe”, “This is my playes last scene”, “Death be not proud”, “What if this present were the worlds last night?”, “Batter my heart, three-person’d God”, “Since she whom I lov’d hath payd her last debt”, “Show me dear Christ, thy spouse”, “A Hymne to Christ, at the Authors last going into Germany”, “Hymne to God, my God, in my sicknesse” e “The Crosse”. Cristina Campo ha tradotto a partire dall’edizione di Herbert J.C. Grierson (1912) ed ha anche tenuto conto delle edizioni Gardner (J. Donne, *Divine Poems*, cit., e J. Donne, *The Elegies and the Songs and Sonnets*, cit.).

Divine Poems, così come i testi in prosa, non sono oggetto di traduzione. Il testo è anche corredato da note a cura di Campo.

La scelta di Patrizia Valduga comprende trenta traduzioni, con testo a fronte, di liriche tratte esclusivamente dai *Songs and Sonets*. Il volume curato da Valduga, *Canzoni e Sonetti*, è stato pubblicato nel 1985, ed è chiuso da una postazione ad opera di Giuseppe Guglielmi.⁸⁵

Infine, il volume di Guiducci, uscito nel 1996, *L'amore e il male*, raccoglie una biografia parziale dell'autore, una nota sulla traduzione e sui testi, e le traduzioni stesse.⁸⁶ Il volume di Guiducci è molto più consistente degli altri due. I *Songs and Sonets* tradotti sono ben trentacinque, i sonetti sacri undici. Oltre a questi componimenti, Guiducci ha tradotto anche epigrammi, elegie, epitalami, lettere in versi, epicedi, un inno sacro; parte di "An Anatomie of the World" e di "The Litanie". Guiducci, a differenza delle altre due traduttrici, si cimentata anche nella traduzione di parte del sermone più famoso di Donne, "Deaths Duell". Questo è preceduto da una premessa: testimonianza di Guiducci di un'attenzione rivolta anche alla produzione in prosa del poeta inglese.

4.1 JOHN DONNE DI CRISTINA CAMPO

L'edizione *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche* contiene una scelta ben precisa di liriche, che può discendere, in parte, dalle convinzioni religiose, di stretta osservanza cattolica, di Campo. La poetessa ha anche introdotto alcune modifiche sostanziali nelle versioni proprio in base alla sua spiritualità, come vedremo più avanti nell'analisi delle traduzioni. Bisogna ricordare infatti che Cristina Campo ha cambiato atteggiamento nei confronti della poesia e della religione nello stesso momento, da quando perse entrambi i genitori, nel 1965. Inoltre, negli anni '60, Campo si era dedicata all'approfondimento dello studio della religione e del misticismo. Dall'anno della morte dei genitori, la poetessa sembrava non avere più interesse per

⁸⁵J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, cit. I componimenti tradotti sono: "The Good-Morrow", "Song", "Woman's Constancy", "The Undertaking", "The Sun Rising", "The Indifferent", "Love's Usury", "The Canonization", "The Triple Fool", "Lovers' Infiniteness", "Song", "A Fever", "Air And Angels", "Break Of Day", "The Anniversary", "Twickenham Garden", "Love's Growth", "The Flea", "The Message", "Witchcraft By A Picture", "The Apparition", "The Broken Heart", "A Valediction: Forbidding Mourning", "The Blossom", "The Damp", "Negative Love", "The Expiration", "The Computation", "The Paradox" e "A Lecture Upon The Shadow". L'edizione inglese da cui sono tratti i testi non è menzionata né da Valduga né da Guglielmi, autore della postazione.

⁸⁶Armanda Guiducci non ha mancato di specificare il testo originale su cui ha basato la selezione e la traduzione dei testi. Si tratta dell'edizione Grierson (1912) in due volumi (J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit.); tuttavia è stato anche tenuto conto delle edizioni Gardner (J. Donne, *The Divine Poems*, cit.; J. Donne, *The Elegies and the Songs and Sonnets*, cit.). Quanto alla punteggiatura, invece, Guiducci ha scelto di impiegarne una di tipo moderno e grammaticale, per motivi di chiarezza.

la poesia che non fosse a scopo devozionale, e per quegli scrittori, come Cechov, che prima equiparava ai mistici. Le traduzioni delle liriche donniane, quindi, vengono informate dall'ottica di Cristina Campo, tanto da essere ordinate nella raccolta in modo da rappresentare il cammino del poeta verso l'ordinazione. L'introduzione ai testi, le dediche e le epigrafi, contenute nel volume, rafforzano questa ipotesi. Iniziamo da questi paratesti, che non a caso trattano quasi esclusivamente di temi religiosi.

Campo apre la raccolta con la dedica: "per Jaffier". Jaffier è un personaggio della *Venise sauvée* (1940) di Simone Weil, da Campo accomunato a Donne per la sete inappagata, e insieme contrastata, di martirio che pervade la sua poesia. Dopo la dedica, troviamo l'"Introduzione" di Campo, che riporta come epigrafe alcuni versi tratti da Donne stesso: "For oh, to some | Not to be martyrs is a martyrdome" ("The Litanie"), seguiti da una citazione in traduzione italiana di un brano tratto dal *Biathanatos* ("Io ebbi la mia prima educazione tra uomini di un'oppressa e afflitta religione, usi al disprezzo della morte e affamati da un immaginario martirio"⁸⁷), che descrive concisamente il tipo di educazione e religione impartite al poeta durante l'infanzia.

Quanto invece all'ordine dei componimenti nella raccolta di Campo, questi sono ordinati secondo un criterio che suggerisce una particolare interpretazione della vita di John Donne: quella dell'itinerario sentimentale e spirituale del poeta verso l'amore divino. In altre parole, Campo ha voluto focalizzare l'attenzione sul processo di ordinazione di John Donne. A questo proposito, Maria Panarello sostiene che "[Cristina Campo] is keen to explore this process by following the poet through the various phases of his life that brought him to view the world with different eyes [...]".⁸⁸

Agli occhi della traduttrice, le tappe fondamentali della biografia del poeta sono: l'appartenenza ad una religione perseguitata, la giovinezza dissoluta, il matrimonio con Ann More, la morte di lei, e infine l'ordinazione. Cristina Campo ha saputo riassumere così, in poche righe, i momenti salienti dell'esistenza del poeta inglese:

[...] di colpo, gli amori non gli appaiono più se non preistoria di un più fine e più compiuto stato, tipi indigenti e risibili dell'autentica storia, la *affectio coniugalis* si fa a sua volta media proporzionale, tipo ancor timido della futura *dilectio Dei*. Venendo meno sulla terra, quel perfetto amore pre-teologico

⁸⁷ J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 7.

⁸⁸ M. Panarello, "Writing under cover: Cristina Campo as translator of John Donne", in <http://www.ledonline.it/linguae>, p. 42.

punterà come una freccia nella direzione della teologia: “Ammirarla affilò la mia mente | a cercarti Signore. Così i torrenti svelano | la loro polla...”.⁸⁹

Per rappresentare il cammino spirituale di John Donne, Campo si serve delle liriche: non considera quelle irriverenti e dissacratorie, mentre include nella raccolta i componimenti che trattano dell’amore come esperienza gratificante e totalizzante, e come fusione mistica di due persone, e i sonetti sacri. Come già detto, i componimenti amorosi che presentano queste caratteristiche non sono che la percentuale minore in tutto il corpus donniano.

Adesso vediamo, a grandi linee, le tematiche di alcuni componimenti scelti da Cristina Campo, in modo da mettere in luce l’intenzionalità del loro ordine.

Ad apertura della sezione “Poesie amorose”, la poetessa ha posto una delle liriche più famose di Donne, “A Valediction: forbidding mourning”. Questo perché, come ha scritto lei stessa, questa poesia ingloba gran parte dell’immaginario donniano, come il cerchio tracciato dal compasso:

[...] in un solo tratto perfetto, veramente descritto dal compasso intorno cui gira, [la lirica] racchiude quasi tutti gli archetipi del mondo poetico di Donne e al loro stato più puro, quali li ritroveremo solo nei grandi *Inni*. [...] Ci sono i moti cosmici [...] e l’armonia delle sfere. C’è infine un’immagine di morte, posta come altre volte a modello e figura dell’amore e mai così puramente. C’è infine la dizione, vera e delicata come lo sarà di nuovo solo nei *Sonetti sacri* [...].⁹⁰

Segue “The Good-Morrow”, *aubade* rivisitata, in cui si parla, metaforicamente, di un risveglio dopo il sonno notturno: si tratta infatti di un risveglio psicologico e sentimentale, un destarsi dovuto all’amore, grazie al quale l’anima “[s]volta dall’umido sonno, [...] schiude le ali [e] esce dalla caverna della sua preistoria [...]”.⁹¹ Questo componimento è visto dalla traduttrice come “[...] *imago* nuziale [...]”, è “[...] l’ode all’alba della notte nella quale una vicenda amorosa passò dallo stato di crisalide a quello di farfalla [...]”. “The Good-Morrow”, per la poetessa, sembra quindi rappresentare il matrimonio tra John Donne e Ann More, mentre,

⁸⁹ C. Campo, “Introduzione”, in J. Donne, *Poesie Amorose. Poesie Teologiche*, cit., p. 9. La citazione è tratta dalla traduzione di “Since she whom I lov’d hath payd her last debt” (*Ibid.*, p. 81).

⁹⁰ C. Campo, “Note”, in J. Donne, *Poesie Amorose. Poesie Teologiche*, cit., p. 103.

⁹¹ *Ibid.*

più avanti nella raccolta, troviamo “The Anniversarie”, il cui tema è “chiaramente [l’anniversario] delle nozze [...]”.⁹²

Campo ha tradotto anche “The Canonization” e “The Extasie”, liriche che esprimono la stessa idea di esclusività e santità della coppia che si riscontra in “The Good-Morrow”. “The Canonization” e “The Extasie” sono caratterizzate da un uso del linguaggio teologico in situazioni amoroze; questa mescolanza di sacro e profano si ritrova in massimo grado in “The Dreame”, in cui alla donna apostrofata vengono attribuiti poteri divini.

Anche in “The Relique” e “The Funerall” troviamo tematiche religiose, accompagnate qui da immagini di morte; anzi, troviamo *un’*immagine mortuaria in particolare: un braccialetto di capelli intorno ad un polso mummificato. Per queste due liriche, però, la traduttrice sembra trascurare l’ironia che invece molti critici hanno messo in luce.⁹³

Due delle quattordici poesie amoroze della selezione di Campo, “Witchcraft by a Picture” e “Twicknam Garden”, presentano una visione più distacca della donna, ma la loro inclusione nella raccolta può essere giustificata da un tema ricorrente nella lirica donniana: le lacrime. Inoltre, da “The Canonization” e “Aire and Angels”, Campo non traduce alcune strofe: ‘censura’, per così dire, quelle parti in cui si ritrova la vena cinica e dissacrante – a tratti anche misogina – tipica di Donne, e di gran parte delle sue liriche d’amore.

A chiusura della sezione di poesie amoroze è posta “A Nocturnall upon S. Lucies day, Being the shortest day”. In questa lirica, la donna amata è spirata, e l’io lirico esprime tutto il dolore e senso di annientamento provocato da questo lutto.

È qui il punto di svolta: da “A Nocturnall upon S. Lucies day, Being the shortest day”, si passa alle poesie teologiche. Anche tra queste, Campo opera una selezione e ne traduce solo una parte. Nella sezione delle liriche sacre, però, il percorso si fa più velato. “O might those sighes and teares returne againe” (che è il primo sonetto che appare nella sezione delle poesie religiose), sembra fare da ponte tra le due sezioni del volume. In questa lirica, il locutore sembra in bilico tra passato e presente: sua intenzione è dedicarsi alla divinità, ma il ricordo del passato ‘profano’ è ancora vivo, ed è fonte di pentimento. L’io lirico prova il “[...] sentimento dello spreco irredimibile delle potenze dell’anima in una preistoria idolatra”,⁹⁴ e si lamenta per aver sofferto di amori mondani invece di aver rivolto, fin dall’inizio, l’amore verso Dio. Questo

⁹² C. Campo, “Note”, in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 107.

⁹³ *Ibid.*, p. 105. Si rimanda, per “The Relique” e “The Funerall”, all’introduzione e alle note alle due liriche in J. Donne, *Poesie*, cit., pp. 369-75 e pp. 388-95. Cfr. anche A. Serpieri, “Sull’uso del modello comunicativo nella poesia di John Donne: *The Funerall* e *The Relique*”, *Strumenti critici*, 28, IX (1975).

⁹⁴ C. Campo, “Note”, in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 110.

senso di pentimento, insieme al sentimento di inadeguatezza e di angoscia, costituiscono le note dominanti di tutti i sonetti religiosi.

Sappiamo che i sonetti “This is my playes last scene”, “What if this present were the worlds last night?” e “Batter my heart”, tre sonetti sacri sull’avvicinarsi della morte e dell’apocalisse, sono stati scelti da Campo perché condividono “l’identico sigillo mistico-ascetico”,⁹⁵ degli stessi temi e modi della Controriforma rilevati da Gardner.⁹⁶ Inoltre, i componimenti sono, secondo la poetessa, “l’ultimo vestibolo dello stile di John Donne”.⁹⁷

Seguono i due inni, che, verosimilmente, appartengono a momenti diversi della vita del poeta, ma che tuttavia sono pervasi dallo stesso atteggiamento di preparazione alla morte. Campo, infatti, nella nota a “Hymne to God, my God, in my sicknesse”, ci ricorda che l’inno fu composto “durante una malattia che parve mortale”.⁹⁸ Infine, al termine del volume, troviamo “The Crosse”, un “[...] piccolo trattato ascetico-mistico”, che, secondo Campo, chiuderebbe graficamente la raccolta di poesie sacre.⁹⁹

Dalla lettura di *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche* ricaviamo l’immagine, ben precisa, che Cristina Campo aveva di John Donne. La figura che distinguiamo in questa raccolta è quella di un uomo che ha potuto sperimentare quel tipo di amore che unisce e fonde due soggetti in un’entità – la coppia – superiore ai singoli individui. Non solo la coppia dei componimenti donniani supera la divisione di un ‘io’ e di un ‘tu’ con la creazione di un ‘noi’, ma è anche superiore rispetto agli altri amanti e alle altre coppie. E infatti, già sulla copertina del libro, leggiamo la traduzione dei vv. 13-16 di “A Valediction: Forbidding Mourning”:

L’amore degli ottusi amanti sublunari
(la cui anima è il senso) non intende
l’assenza, che rimuove
le cose che gli furono elemento.¹⁰⁰ (Campo, vv. 13-16)

⁹⁵ C. Campo, “Note”, in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 110.

⁹⁶ La poetessa ha seguito l’interpretazione di Gardner circa il contenuto dei sonetti. Secondo Helen Gardner i primi sei sonetti dell’edizione del 1633 (“As due to many titles”, “O my black soul”, “This is my playes last scene”, “At the round earth’s imagined corners”, “If poisonous minerals”, “Death be not proud”) hanno subito l’influenza degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola (*Ibid.*).

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁰ In lingua originale (vv. 13-16): Dull sublunary lovers love | (Whose soule is sense) cannot admit | Absence, because it doth remove | Those things which elemented it (J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 50).

L'amore perfetto e la fusione dell'uno nell'altro non possono essere appannaggio degli amanti terrestri, che conoscono solo la sensualità, e non sopportano le assenze. L'unione dei due individui e l'amore 'celestiale' (contrapposto a quello sublunare degli amanti 'ottusi') da loro provato hanno già un'eco mistica, che anticipa "The Extasie", ma soprattutto i sonetti sacri, dove l'io lirico anela ad una ricongiunzione con il divino.

Dunque, il John Donne che conosciamo attraverso le liriche tradotte da Campo è un poeta 'religioso' che, nella prima parte della sua vita, ha potuto sperimentare un tipo di amore fuori dal comune, ma che conteneva in sé i caratteri di quello divino, vissuto in una seconda fase della sua vita.

4.2 JOHN DONNE DI PATRIZIA VALDUGA

Patrizia Valduga, in alcune sue liriche, ha cantato l'amore e l'atto sessuale in termini molto espliciti.¹⁰¹ L'amore, nell'opera di questa poetessa, non viene mai sublimato, anzi, è sempre ricondotto ad un appagamento fisico, a passione che trasforma l'atto carnale in un rituale mistico. Coerentemente, Patrizia Valduga ha scelto di tradurre solo parte dei *Songs and Sonets*, la sezione di versi donniani in cui l'io lirico si rapporta in maniera sempre diversa nei confronti dell'amore. Leggendo la raccolta curata da Valduga, troviamo quella che Serpieri definisce, a proposito dei *Songs and Sonets*, "[...] una vasta gamma di atteggiamenti amorosi, psicologici ed esistenziali di marcata originalità [...]".¹⁰² Infatti, tra le traduzioni della poetessa troviamo componimenti libertini, in cui il locutore dubita della fedeltà della donna ("Song: Goe and Catch a Falling Star", "Woman's Constancy", "The Message", "The Apparition"); altre volte, l'io esalta la promiscuità ("The Indifferent", "Love's Usury"; in "The Flea" e "The Damp", l'amante cerca di convincere la donna a cedere alla seduzione. Altri componimenti si distinguono per le argomentazioni argute ("Lovers' Infiniteness", "The Paradox", "Negative Love", "A Lecture upon the Shadow"), o paradossali ("The Computation"), ma sono sempre a tema amoroso; talvolta il tono è scherzoso ("The Undertaking").

Inoltre, accanto ai componimenti più sensuali, sono presenti anche liriche d'amore totalizzante che alcuni critici hanno ritenuto dedicate alla moglie di John Donne, Ann More: si tratta di "The Good-Morrow", "Song: Sweetest love, I do not go", "The Anniversary" e "A

¹⁰¹ Cfr. P. Valduga, *Cento Quartine e altre storie d'amore*, Torino, Einaudi, 1997; e P. Valduga, *Quartine, seconda centuria*, Torino, Einaudi, 2001.

¹⁰² A. Serpieri e S. Bigliuzzi, "Introduzione", in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 39.

Valediction: forbidding mourning”.¹⁰³ Oltre a queste liriche, ne troviamo altre che trattano dell’amore reciproco (“The Sun Rising”, “The Canonization”).

Prendendo in considerazione l’apparato paratestuale, invece, vediamo che nel volume di Valduga si leggono due brevi citazioni da Donne. Una è costituita da un’intera quartina tratta da “A Valediction: Forbidding Mourning”, che contiene l’espressione ‘amore estremo’, sul retrocopertina: “Ma noi per quest’amore così estremo che noi stessi che sia non sappiamo, certi a vicenda della mente, meno perdere occhi labbra e mano curiamo”.¹⁰⁴ L’altra citazione, a introdurre la postfazione di Guglielmi, è un distico da “The Extasie”: “Loves mysteries in soules doe grow But yet the body is his booke”.¹⁰⁵ Non è casuale la scelta di questi versi, soprattutto quando più avanti nel testo, Donne viene definito da Guglielmi “[...] filosofo notturno d’amore”, e viene posto l’accento su “[...] quel suo inestricabile miscuglio di passione, d’immagini triviali, astruse o grottesche.”¹⁰⁶ La postfazione, assieme alla scelta delle liriche di Valduga e le citazioni, sembrano trasmettere una certa immagine di Donne poeta, quella del poeta licenzioso; alla sua carriera ecclesiastica e alle ambizioni di cortigiano maturate in gioventù si accenna solo fuggacemente. La misera esistenza a fianco di Ann More viene riassunta in un inciso: “[...] sono noti i duri travagli sofferti dal poeta.”¹⁰⁷

Alla fine della lettura di *Canzoni e Sonetti*, scopriamo un altro aspetto della poesia donniana: quello che tratta dell’amore in tutte le sue sfaccettature, negli aspetti positivi e in quelli negativi: una caratteristica che invece non traspare dalla scelta di Campo. Se leggessimo esclusivamente il volume di Valduga, quindi, non saremmo a conoscenza della poesia religiosa di Donne.

In fin dei conti, l’idea che Patrizia Valduga ci dà di John Donne è quella di un poeta sensuale, ma anche misogino, satirico, giocoso: una rappresentazione totalmente opposta a quella di Cristina Campo.

¹⁰³ Questi componimenti, non casualmente, sono stati tradotti, con l’eccezione di “Song: Sweetest love, I do not goe”, anche da Cristina Campo.

¹⁰⁴ J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, cit., p. 69.

¹⁰⁵ J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 53. I versi dalla lirica sono i 71-72. La citazione, tuttavia, potrebbe non essere stata scelta da Valduga.

¹⁰⁶ G. Guglielmi, “Postfazione”, in J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, cit., pp. 91-94.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 92. Di questa storia sfortunata, invece, ne dà conto Armanda Guiducci in una bellissima versione romanzata della biografia di John Donne, che introduce le traduzioni, e che si interrompe con la morte di Ann More.

4.3 JOHN DONNE DI ARMANDA GUIDUCCI

Armanda Guiducci, nella sua nota sulla traduzione e sui testi, all'interno del volume *L'amore e il male*, dà un breve resoconto della storia della traduzione del poeta inglese in Italia. Guiducci cita anche i lavori di Campo e Valduga, da lei definiti "interessant[i]" ma "limitat[i]" nella selezione.¹⁰⁸ Ed ecco che la scrittrice spiega il motivo di un'ulteriore traduzione da John Donne, quello di dare un'idea della vastità della sua produzione:

[...] Donne è poeta di canzoni e liriche, di epigrammi, di satire, di elegie, di epitalami, di epistole in versi, di epicedi, di rime sacre, di sonetti e di inni, di sermoni e di trattati in prosa e perfino di versi latini. La sua poetica è come un caleidoscopio. Vedere alcune immagini non basta. Occorre, almeno, avere un'idea, se pur incompleta, dell'ampiezza, di questo gioco a tutto campo del poeta. Per questo nella presente traduzione [...] si sono scelt[i] anche diversi altri 'colori' del largo spettro poetico di Donne.¹⁰⁹

L'amore e il male ha dunque più di sessanta versioni, contro le ventiquattro di Campo e le trenta di Valduga. Con questa impresa traduttiva, Guiducci si è dimostrata ben consapevole della complessità di John Donne e della sua poesia: lei stessa ha definito il poeta "[...] un'anima 'mixed', commista, o mescolata a elementi mentali, psichici, emotivi differenti".¹¹⁰ Invece di tradurre, come molti fino a quel momento avevano fatto, solo una minima parte dei *Songs and Sonets* (e in questo modo, riproporre di nuovo un solo aspetto della poesia donniana), la scrittrice ha scelto di dare vita a un'antologia

[...] che mira a rifrangere, come un grosso diamante, una produzione poetica scheggiata [...]; e a proporre [...] la complessità di un'ispirazione poetica che non fu solo religiosa, bensì anche passionale nel senso più terrestre: erotica, carnale e libertina; e insieme percorsa da una commozione pura e da una tenerezza elegiaca. Il fatto è che non si tratta di due aspetti o di due facce, ritagliabili col coltello delle traduzioni, sotto le etichette di 'profano' e di 'sacro'. L'opera di John Donne vive sulla tensione interna tra sacro e profano.¹¹¹

¹⁰⁸ A. Guiducci, "Della presente scelta e traduzione", in J. Donne, *L'amore e il male*, cit., p. 112.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 112-13.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹¹¹ *Ibid.*

Quella scissione tra componimenti sacri e profani, invece, la troviamo nel volume di Campo, e sottintesa, in Valduga. L'impiego di parole ed espressioni, da parte di Guiducci, come 'caleidoscopio', 'diversi colori', 'diamante', 'produzione poetica scheggiata', ci ricordano ancora una volta che la poesia di Donne è una e multipla nelle caratteristiche e nella varietà dei componimenti.

Oltre a presentare la complessità della poesia donniana, era intenzione di Guiducci, come ha affermato lei stessa, anche di illustrarne il percorso interno, che riguarda il contenuto delle liriche. L'itinerario che Guiducci vuole mostrare scaturisce da un aspetto della produzione donniana che deriva dal suo ancorarsi ad un preciso periodo storico. La scrittrice ha precisato che "[...] era necessario tratteggiare un certo percorso, [...] sufficiente a rendere avvertibili le spinte e le contropinte, le sollecitazioni contrastanti che conferiscono drammaticità all'insieme". Le spinte e le contropinte, cui si riferisce Guiducci, sono gli scontri all'interno dell'opera di Donne, che la scrittrice definisce un'anima "tessuta su due mondi": il Medioevo e il Rinascimento. Secondo Guiducci, scontri, contraddizioni, spinte e contropinte costituirebbero il carattere 'decisivo', 'drammatizzante', 'singolare' dell'opera e della poeticità donniana. "La sua grandezza" continua Guiducci, "s'innalza sull'emblematicità delle contraddizioni interne. Sono queste a suscitare, sull'ampiezza, la tensione che ne costituisce la vitalità".¹¹² La drammaticità ha dunque costituito un ulteriore motivo che ha determinato la traduzione di un numero consistente di componimenti donniani. Quello che risulta, con le traduzioni di Guiducci, è una rappresentazione di John Donne che si differenzia sia da quella di Campo sia di Valduga.

Una prima superficiale lettura dei tre volumi fa sì che il lettore ricavi tre immagini diverse di John Donne. La figura del poeta inglese fornitaci da Guiducci, tuttavia, pur non essendo totalmente a tutto tondo, è già più completa di quella emersa dai volumi di Campo e Valduga, ed è probabilmente quella che più si avvicina al John Donne reale.

4.4 ASPETTI TEORICI DELLA RISCrittURA

4.4.1 TRADUZIONE E IDEOLOGIA

I volumi di traduzioni e le traduzioni stesse, presentati nei paragrafi precedenti, sono esempi di riscritture. Secondo Lefevere, sono riscritture le traduzioni, le versioni, le imitazioni,

¹¹² A. Guiducci, "Della presente scelta e traduzione", in J. Donne, *L'amore e il male*, cit., p. 114.

le antologie, la storiografia, la critica e l'editing di opere letterarie, in quanto manipolazioni di un testo di partenza, perché questo venga adattato alle correnti ideologiche e/o poetiche dominanti della cultura di arrivo. Il testo di partenza viene quindi rimaneggiato per essere presentato sotto una determinata luce.¹¹³

Ideologie e istanze poetiche sono i fattori che hanno spinto Campo, Valduga e Guiducci a tradurre John Donne, e che hanno determinato precise soluzioni traduttive e precisi criteri di scelta per le loro edizioni. Le motivazioni di tipo ideologico e poetico non sono esclusive delle tre scrittrici di cui tratto in questo studio, ma di tutti gli scrittori e di tutti i riscrittori, le cui opere riflettono almeno parzialmente l'ideologia, il sistema di valori e una determinata visione del mondo.

I volumi di Campo, Valduga e Guiducci sono riscritture 'al quadrato' poiché sono selezioni di testi tradotti: uniscono dunque traduzione a antologia.

La traduzione è così definita da Lefevere: "[...] translation is the most obviously recognizable type of rewriting, and [...] it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture [...]".¹¹⁴ Lefevere parla di processo di 'costruzione' dell'immagine di uno scrittore, che può avvenire sia per il volere dello scrittore stesso, sia – il più delle volte – per volontà altrui. Il cambiamento dell'immagine di un autore avviene spesso per iniziativa personale dell'autore stesso, ma altre volte per istanze ideologiche.¹¹⁵

Le antologie, così come le traduzioni, riflettono l'ideologia del riscrittore, in quanto includono solo una parte dell'opera di uno o più autori, escludendone altre. In un'antologia si va a selezionare quanto si vuole rendere pubblico di un'opera, di uno scrittore, di una corrente artistica o della produzione letteraria in una certa lingua o di un paese. Infatti, in un'antologia – e in traduzione – è importante ciò che viene tralasciato, al pari di ciò che viene selezionato per l'inclusione in una raccolta, o per essere trasposto in un'altra lingua.

La scelta di Cristina Campo, le soluzioni traduttive da lei adottate e l'apparato paratestuale che accompagnano le traduzioni intendono esemplificare il processo di ordinazione di John Donne. In poche parole, tutto, in *Poesie amorose. Poesie teologiche*, testimonia la fervente adesione di Campo alla religione. Per quanto riguarda invece le omissioni, Campo, di "The Canonization", non traduce le prime due strofe, né la seconda strofa di "Aire and Angels".

¹¹³ Cfr. A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992, passim.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁵ A. Lefevere, "Translation: ideology", in *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, cit., pp. 59-72.

Nella prima stanza di “The Canonization”, l’io lirico ironizza su se stesso (età, malattie, calvizie, povertà), per poi passare a una serie di concessioni rivolte all’interlocutore a fare ciò che vuole, purché gli permetta di amare indisturbato. Nella seconda strofa, il locutore continua il suo monologo, e si prende gioco di tutti i *topoi* della tradizione petrarchesca. Successivamente, l’io lirico esprime il suo biasimo per le comuni occupazioni mondane, e soprattutto per le contese fra uomini. Nella ‘censura’, operata da Campo, rientrano quindi molti riferimenti al vivere quotidiano del tempo e alle peculiarità della poesia amorosa petrarchista. In queste strofe tagliate, che hanno tono ironico, troviamo accenni alla vecchiaia e alla malasorte, alla sete di fama, gloria e ricchezza, alla ricerca di favori presso la corte, alle scaramucce tra uomini, ai conflitti su larga scala, alla peste. Eliminando queste due stanze, Campo passa direttamente a quelle in cui si tratta dell’amore come unione tra un uomo e una donna, e si concentra sul mistero di questa coppia.

Da “Aire and Angels”, la poetessa ha tradotto solo la prima strofa, nella quale l’io lirico dice di aver amato la donna già prima del loro incontro, e, in quel ‘prima’, egli l’aveva idealizzata e angelicata. Venuto a contatto con l’amata, l’uomo si trova in difficoltà nel conciliare l’idealità della donna angelicata con la sua fisicità. A questo punto, si passa alla seconda stanza, che non possiamo leggere nel volumetto curato da Campo. Il locutore, amando la donna, “[...] si è sbilanciato verso una passione troppo terrena”,¹¹⁶ e sostiene poi la differenza e l’impurità dell’amore femminile rispetto a quello maschile, avvalendosi di un paragone tra l’amore delle donne e alcune teorie sulla struttura dei cieli. In questa seconda strofa, “[...] è l’amante a rappresentare la ricerca della purezza, pur impossibile, mentre alla donna angelicata viene riservata l’immagine, per quanto eterea, dell’aria, che pur palpabile, è terrena”.¹¹⁷ La poetessa avrebbe verosimilmente scelto di trascurare quella sezione della lirica in cui si alludeva ad un tipo di amore più terreno e all’evidente ‘maschilismo’ di frasi come: “Then as an Angell, face, and wings Of aire, not pure as it, yet pure doth weare, So thy love may be my loves sphere; Just such disparitie As is ’twixt Aire and Angells’ puritie, ’Twixt womens love, and mens will ever bee” (vv. 23-28).

Quanto a Patrizia Valduga, è verosimile che si sia interessata ai *Songs and Sonets* anche per la struttura ritmica dei componimenti originali, e che quindi le traduzioni siano state pesantemente influenzate da motivazioni poetiche, coerenti con l’idea di poesia della scrittrice: un modo di scrivere versi che si avvalgono esclusivamente di schemi metrico-ritmici ben precisi ed individuabili. Traducendo solo e soltanto dai *Songs and Sonets*, Valduga pare abbia voluto

¹¹⁶ A. Serpieri e S. Bigliuzzi, “Introduzione a ‘Aire and Angels’”, in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 194.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 195.

sperimentare la varietà degli schemi rimici donniani in lingua italiana.¹¹⁸ Invece, dal punto di vista del contenuto delle liriche tradotte, Valduga, a differenza di Campo e Guiducci, ha scelto di ignorare totalmente la poesia sacra.

Infine, la motivazione della scelta di Guiducci pare molto più semplice di quella di Campo e Valduga: includere tutte le liriche che servono al lettore per prendere atto della complessità, della contraddittorietà e della vitalità della produzione in versi del poeta inglese.

4.4.2 TRADUZIONE E DISTANZA TEMPORALE

Lefevre e Torop si sono espressi sulle difficoltà che possono sorgere traducendo un testo di un'epoca anteriore a quella in cui viene prodotta la traduzione stessa.¹¹⁹ Questa non è una questione trascurabile, poiché implica scelte da operare nell'ambito della lingua di arrivo. In questi casi, Lefevre ricorda che, nel caso di traduzioni letterali, si può correre il pericolo di eccedere in arcaismi, i quali, indipendentemente dalla patina di inintelligibilità, offuscano il significato delle frasi, e rischiano anche di spostare il senso e il significato dei passi.¹²⁰ Torop, dal canto suo, sostiene che in traduzione non sia necessario cercare di rendere palese la distanza cronologica tra testo originale e testo d'arrivo, bensì ricreare le peculiarità che rendono unico ed originale un autore.¹²¹ Le peculiarità di un autore, che un traduttore deve saper comunicare, sono legate all'uso del linguaggio, e non alla lingua stessa, e ciò è particolarmente vero per John Donne. Come afferma Lefevre, il compito del traduttore letterario è quello di rendere il valore comunicativo dell'originale nel modo più fedele possibile.¹²² Il valore comunicativo della poesia donniana risiede certamente nella forza del suo repertorio di immagini e nel singolare carattere argomentativo-drammatico delle sue liriche. Inoltre, secondo Cluysenaar nella traduzione di opere poetiche è necessario selezionare un tipo di accuratezza atta a preservare l'originale in quanto “communicative act and perceptual unit.”¹²³

In base alla variante diacronica della lingua utilizzata dal traduttore, Torop classifica i testi tradotti in tre modi: testo arcaizzato (posto cioè in un passato astratto, spesso si tratta di uno

¹¹⁸ Il rapporto di Valduga con le forme chiuse verrà affrontato nel sottocapitolo 5.3 *Canzoni e Sonetti*.

¹¹⁹ A. Lefevre, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen – Amsterdam, Van Gorcum, 1975; P. Torop, *La Traduzione Totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura e trad. it. di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010 (*Total'nyi peredov*, Tartu, Tartu University Press, 1995).

¹²⁰ A. Lefevre, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, cit., pp. 27-37.

¹²¹ P. Torop, *La traduzione totale*, cit., p. 47.

¹²² A. Lefevre, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, cit., p. 100.

¹²³ A. Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics. A Discussion of Dominant Structures in Verse and Prose*, London, B.T. Batsford Limited, 1976, p. 49.

scritto ostico, di difficile godimento), testo storicizzato (situato in un passato concreto), testo modernizzato e neutralizzato.¹²⁴

Dalla lettura delle traduzioni esaminate, si può notare che Campo, Valduga e Guiducci non ricorrono mai a parole, o a strutture grammaticali arcaiche: non è loro intenzione collocare i componimenti nel passato storico dell'autore. Tutte le liriche sono 'neutre' nel senso indicato da Torop, e non hanno mai una patina di antico. Anche quando nelle liriche originali si trovano termini relativi a scienze antiche e medievali, in traduzione non si hanno mai passi in cui la comprensione viene ostacolata, o impedita da termini arcaici; sono però presenti parole desuete.¹²⁵ La 'neutralizzazione' di un testo tradotto è in accordo con una delle funzioni del tradurre: quella di rendere fruibile un testo nato non solo in un'altra lingua, ma anche in un'epoca e in una cultura lontana da quella d'arrivo.

Tuttavia, anche se la scelta cade sulla lingua dell'oggi, sussiste il problema di quale varietà utilizzare, perché non è scontato l'uso dello standard. Una soluzione traduttiva di Valduga, ad esempio, è più vicina all'italiano parlato piuttosto che a quello scritto. Il primo verso della lirica che apre la raccolta *Canzoni e Sonetti*, "The Good-Morrow", recita: "Chissà che mai tu e io stavamo a fare". La forma verbale "stavamo a fare" appartiene ad un registro dialettale. Campo e Guiducci sembrano attenersi sempre alla varietà standard dell'italiano: non fanno uso di termini dialettali o gergali, ma neppure particolarmente dotti o lirici.

4.4.3 IL RITMO NELLA POESIA DONNIANA

Prima di esporre, a grandi linee, le difficoltà legate alla traduzione di forme chiuse, ritengo necessario accennare brevemente al rapporto che Donne aveva con metro e rima. Lo scopo di questa discussione è dare un'idea di quanto fossero innovative le liriche del poeta inglese, anche dal punto di vista ritmico, rispetto a quelle dei suoi contemporanei, che si esprimevano in forme metrico-ritmiche andate stabilendosi solo pochi decenni prima. A questo proposito, è bene ricordare che un adattamento del metro e della rima dell'originale in schemi italiani è irrealizzabile, anche per le differenze tra le due lingue. Si tratta dunque di una difficoltà nella difficoltà.

¹²⁴ P. Torop, *La Traduzione Totale*, cit., pp. 72-77.

¹²⁵ Più che i singoli termini, possono risultare oscuri gli accenni a tecniche, scienze e filosofie diffuse fino alla fine del Cinquecento, e che oggi sono quasi del tutto dimenticate. Tuttavia, anche senza un retroterra culturale di tipo medievale, le liriche di Donne possono essere comunque apprezzate anche dal lettore odierno.

La prima osservazione che occorre fare riguardo alla lingua all'epoca di Donne, l'*Early modern English*, è che era diversa, per certi aspetti, dall'inglese attuale. Per quasi tutto il '500, l'inglese era una lingua ancora incerta, fluida, in fase di sviluppo e stabilizzazione. Era ancora una formazione nuova, con pochi precedenti letterari, ispirata a criteri di praticità e concretezza, caratterizzata da concisione strutturale e fonetica, e da schematicità morfologica. Era una lingua adatta al fraseggio breve e affannoso, alle asprezze ritmiche e verbali. Tutto ciò contraddistingue e caratterizza fortemente anche la lingua usata da Donne, con i suoi discorsi spezzati e le frasi troncate a metà.¹²⁶ L'inglese, e anche la lingua donniana, era in grado di “[...] esprimere il mondo di pensiero e di sentimento composito, frammentario, disarticolato che caratterizzò la crisi spirituale della seconda metà del Cinquecento e dei primi anni del Seicento.”¹²⁷ Secondo Melchiori, “[...] la maggiore conquista del Donne da un punto di vista puramente letterario [fu] l'aver espresso lo spirito stesso della lingua inglese, o meglio, l'aver trovato forme poetiche perfettamente adeguate a tale spirito.”¹²⁸

Ma al fattore linguistico è legato quello metrico. Donne identificava il sentimento con la forma¹²⁹ e, reagendo alle convenzioni dell'epoca e agli schemi rigidi, è riuscito a creare una musica difficile, in cui il verso segue il moto tumultuoso e il serpeggiare del pensiero; le frequenti rotture di ritmo e le dissonanze improvvise, “[...] la frattura dell'equilibrio metrico e musicale è manifestazione di una frattura di ordine interiore e spirituale [...]”,¹³⁰ servono insomma a porre l'accento su “[...] quel nodo intellettuale, [l'] aggrovigliato sentire del suo tempo [...]”,¹³¹ riuscendo a modulare una vasta gamma di atteggiamenti amorosi, psicologici ed esistenziali.

Ma tramite quali accorgimenti è stato possibile svincolarsi dalle forme chiuse, ed esprimere con efficacia quei momenti di crisi, di conflitto psicologico? Dopo la formazione e l'adozione quasi unanime del pentametro giambico come unità standard per il verso di lingua inglese, la maggior parte dei poeti si era adagiata nella riproduzione meccanica di quel ritmo. Ma non John Donne. Grazie al genere più importante e popolare dell'età elisabettiana e giacomiana, il teatro, il pentametro giambico ne uscì rinnovato. La necessità di adattare la pentapodia giambica al variare del ritmo del discorso ha fatto in modo che il pentametro

¹²⁶ Tutte queste informazioni provengono dall'introduzione alla raccolta di poesie donniane curata da Melchiori: J. Donne, *Liriche sacre e profane*, cit.

¹²⁷ G. Melchiori, “Introduzione”, in J. Donne, *Liriche sacre e profane*, cit., p. XXXVI.

¹²⁸ *Ibid.*, p. XLIV.

¹²⁹ *Ibid.*, p. XLVI.

¹³⁰ G. Melchiori, “Nota integrativa all'introduzione”, in W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di G. Melchiori, trad. it. di A. Rossi e G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1965, p. CLXVII.

¹³¹ *Ibid.*

giambico acquistasse la libertà che non aveva con i poeti elisabettiani. I cinque piedi giambici si trasformarono nella lirica donniana, sia dal punto di vista prosodico sia per l'impiego di modi espressivi propri del teatro. E così, la peculiarità della poesia di Donne sta nell'uso di accenti logici, e non metrici, e nella variazione degli schemi accentuativi, che rispondono al moto interiore dell'io poetico.

Una grande mutevolezza si trova anche nella struttura di molti componimenti, al punto che, con i *Songs and Sonets*, la stessa forma viene utilizzata soltanto in due liriche. In aggiunta alla variazione metrico-ritmica, si riscontra anche l'alternanza tra versi lunghi e versi brevi, e una netta propensione alla rottura della forma chiusa tramite enjambement. Il verso di Donne non si è mai adattato a forme rigidamente chiuse, nemmeno negli *Holy Sonnets*.

Per questa sua reinterpretazione della versificazione, il poeta venne apprezzato dai suoi contemporanei, ma non dai posteri, che interpretavano la variazione d'accento come noncuranza o ignoranza. Donne non si esprime in calmi, solenni, armoniosi schemi, come invece facevano altri poeti elisabettiani e giacomiani, e i classicisti: “[...] la sua forma è nervosa, dialettica, accidentata, e poté sembrare rozza (*rugged*) e stridente (*harsh*) ai classicisti a cominciare dal contemporaneo Ben Jonson [...]”¹³². Invece di creare una melodia, Donne sembra invece riprodurre il contrappunto. Le infrazioni d'accento e di ritmo non sono più tali quando si prende in considerazione il carattere drammatico delle liriche e il fatto che l'unità di base di Donne è la strofa e non il verso, dato che il poeta si preoccupava più dell'insieme che del singolo verso.¹³³ Un altro aspetto intraducibile che arricchisce questa poesia è la ripetizione di suoni simili o uguali, il cui scopo è una voluta monotonia. Questo espediente, oltre che pressoché inattuabile nel passaggio da inglese a italiano, è andato perduto anche in inglese, visto che la pronuncia attuale di alcuni termini è diversa da quella dell'*Early modern English*.

Armanda Guiducci, consapevole della selva inestricabile costituita dalle ossature metriche e rimiche donniane, ha scritto: “[l]a resa ritmica e poetica in lingua italiana si presenta, a questo punto, pressoché disperata.”¹³⁴ Del resto, la scrittrice afferma che non sarebbe impossibile una trasposizione in metrica italiana; si avrebbe però una forzatura del verso donniano. Per di più, l'endecasillabo sciolto renderebbe innaturalmente melodica quella musicalità *sui generis* che è propria della poesia di John Donne, sopprimendone le movenze interne e l'asprezza drammatica. Questo genere di conversione implica infatti la rimozione dalla dizione donniana di tutti quei nessi logici che le danno un andamento raziocinante dal carattere

¹³² M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Roma, Sansoni, 2000, pp. 242-43 (Firenze, Sansoni, 1937).

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ A. Guiducci, “Della presente scelta e traduzione”, in J. Donne, *L'amore e il male*, cit., p. 115.

indispensabile, arrivando dunque ad un impoverimento. Oltretutto, si finirebbe col perdere anche la discorsività, la colloquialità e l'antilirismo che rendono unico il modo di fare poesia di Donne.¹³⁵

4.4.4 "SENZA ESSER POETA NON SI PUÒ TRADURRE UN VERO POETA"¹³⁶

Nel secolo scorso, molti sono stati i tentativi di rendere il poeta inglese in lingua italiana, con risultati diversi, ma spesso le traduzioni ad opera di anglisti e filologi non raggiungono gli stessi livelli artistici delle traduzioni ad opera di poeti. A questo proposito, Maurizio Cucchi ha affermato che "[l'] ideale è che il traduttore sia un poeta, in quanto per fare dei versi occorre, comunque, avere un'esperienza concreta in proprio."¹³⁷ Giovanni Giudici parla esplicitamente di trasferimento di senso da una lingua poetica ad un'altra.¹³⁸

Non è strettamente necessario che chi traduce poesia sia necessariamente poeta, ma è innegabile che chi ha già esperienza in fatto di versificazione possa imprimere alla traduzione un andamento diverso, più musicale, o ritmico, a differenza dei traduttori non poeti.

Preoccupazione principale di molti traduttori di poesie è la resa della musica insita nelle liriche, anche in quelle composte in versi liberi.¹³⁹ La musicalità è prerogativa della poesia, a cui segue immediatamente il senso delle parole. Ed ecco che molti sforzi nell'atto del tradurre vengono spesi per salvaguardare ciò che rende la lingua musica. Ma scelte e soluzioni non derivano da un metodo generalizzato; in traduzione non esiste generalizzazione, ancor meno ne esistono nel campo della traduzione poetica. Il metodo viene individuato non solo da poeta a poeta, ma da lirica a lirica, tenendo sempre a mente che ogni traduttore attua delle scelte in base alla sensibilità, al sistema di valori di ciascun traduttore, nonché al materiale lessicale e grammaticale che ogni lingua mette a disposizione. Ogni traduzione è sempre rilettura e interpretazione da un determinato punto di vista.

¹³⁵ A. Guiducci, "Della presente scelta e traduzione", in J. Donne, *L'amore e il male*, cit., pp. 115-16.

¹³⁶ Il titolo del paragrafo è tratto dalla prefazione alla "Traduzione del libro secondo della Eneide", in G. Leopardi, *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1987, vol. I, p. 555.

¹³⁷ M. Cucchi, "Sulla deperibilità del testo tradotto", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Guerini e Associati, 1989, p. 94.

¹³⁸ Cfr. G. Giudici, "Da un'officina di traduzioni", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 81-91.

¹³⁹ È opinione di Piersani che la poesia sia sempre ritmo e musica anche quando è composta da versi liberi (U. Piersani, "Il testo non è pretesto", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 135-43).

Metrica e suono, dunque, come strutture portanti del testo poetico. Le premesse sarebbero delle migliori se non fosse che ogni lingua individua un metro ad essa congeniale, e che ogni lingua ha caratteristiche che la rende diversa dalle altre, anche se appartenenti allo stesso ceppo linguistico. L'italiano, ad esempio, ha selezionato come verso eletto l'endecasillabo, il francese, invece, l'alessandrino, e così via.

Nel caso di traduzioni di poesie dall'inglese all'italiano (o viceversa), non è da trascurare lo scarto tra le due lingue e i rispettivi versi: l'endecasillabo si misura per quantità sillabica, il verso inglese invece per qualità e quantità degli accenti. È chiaro che i rapporti tra metro inglese e variazione dello stesso siano irripetibili in italiano. L'inglese e l'italiano differiscono molto l'uno dall'altro anche per quanto riguarda la struttura delle parole, come accennato nel paragrafo precedente. Se l'italiano ha mantenuto parole di una certa lunghezza evitando cadute di sillabe atone, l'inglese al contrario ha selezionato monosillabi fortemente accentati che concentrano la dizione. Questi monosillabi, largamente utilizzati sia da Shakespeare sia da Donne, contrastano con i plurisillabi di derivazione latina, acquisiti con l'importazioni di letterature e filosofie continentali, provenienti soprattutto da Italia e Francia. I contrasti generati dall'opposizione tra parole brevi e parole lunghe danno vita a sottili effetti di varietà sia metrica sia emotiva, quest'ultima sicuramente percepita dal cultore di poesia elisabettiano.¹⁴⁰ Tale contrasto, che si riscontra anche nei versi di Donne, è evidentemente irripetibile in italiano, dato che nella nostra lingua ricorrono più plurisillabi che monosillabi. È chiarificatorio, a questo proposito, il v. 18 di "A Hymne to Christ, at the Authors last going into Germany", che recita: "The amorousnesse of an harmonious Soule", in cui il sostantivo 'amorousnesse' e l'aggettivo 'harmonious', molto lunghi per il canone inglese, occupano quasi tutto il verso.¹⁴¹ In traduzione italiana non si può avere lo stesso effetto, che invece poteva scaturire in lingua inglese. In versione italiana si hanno due versi del tutto 'normali': "la tenerezza di un'anima armoniosa" (Campo, v. 18), e "l'affettività d'un'anima armoniosa" (Guiducci, v. 18).

Nel lavoro di traduzione, le complicazioni aumentano anche perché l'inglese, per esprimere lo stesso concetto, utilizza meno parole dell'italiano; inoltre, per tradurre un singolo *blank verse*, o un pentametro giambico servono più di dieci sillabe italiane. Traducendo un verso inglese con tutte le sue parole, ne consegue una notevole estensione del verso italiano e quindi versi troppo lunghi per il nostro standard. Le opzioni per ovviare a questo problema sono

¹⁴⁰ Tutte queste osservazioni sono discusse in A. Rossi, "Nota sulla traduzione", in W. Shakespeare, *Sonetti*, cit., pp. 315-20.

¹⁴¹ J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 353.

due: o espandere ‘in orizzontale’ i versi, o espandere ‘in verticale’ il componimento, aumentando il numero dei versi del testo di arrivo. Quest’ultima soluzione appare sgradita ad alcuni (Giudici, per esempio), ma non è obbligatorio che i traduttori di poesia debbano rispettare la quantità di versi dell’originale. Campo ‘allunga’ i componimenti di qualche verso ogniqualvolta lo ritenga opportuno per evitare lunghezze eccessive del verso; Guiducci, in linea generale, ha tentato di mantenere lo stesso numero di versi per strofa; Valduga invece mantiene esattamente lo stesso numero di versi dell’originale. Si capisce che mantenere lo stesso numero di versi causa “mutilazioni e contratture arbitrarie”,¹⁴² ma c’è chi opera questi tagli per il ritmo della poesia tradotta.

Alberto Rossi, nella sua nota alla traduzione dei sonetti shakespeariani, si pronuncia su un altro modo di tradurre liriche: la traduzione in prosa. Questo metodo è da lui escluso a priori, proprio perché andrebbe ad eliminare la musica interna delle liriche, rendendo solo il loro contenuto. Senza musica, non ci sarebbe l’emozione, che Rossi definisce l’‘essenziale’. Anche Salvatore Rosati, che ha curato una selezione di poesie di Donne, si è espresso negativamente nei confronti della traduzione in prosa di testi poetici: una traduzione in prosa rischia di tagliare, se non addirittura sopprimere, immagini per rendere più scorrevole l’andamento delle frasi. “In lui [scil.: John Donne]” scrive Rosati “la sostanza stessa della poesia è concepita e sentita per immagini.”¹⁴³ Anche Guiducci ha espresso la sua opinione circa la scelta di una traduzione in prosa, nel capitolo “Della presente scelta e traduzione”, nel volume di traduzioni da Donne da lei curato. Secondo la scrittrice, non solo tale soluzione limita la portata poetica delle immagini, ma, paradossalmente, l’abbondanza di quel tipo di immagini in un testo in prosa dà luogo ad un eccessivo lirismo e barocchismo.¹⁴⁴

Per alcuni poeti-traduttori, quali, per esempio, Margherita Guidacci, Franco Fortini, Umberto Piersani, Maria Luisa Spaziani, il ritmo è una prerogativa irrinunciabile in poesia, tanto che una traduzione che non abbia né musica né schema ritmico sarebbe solo trasposizione in prosa, parafrasi: un appiattimento (quindi una perdita) del testo di partenza.

Alcuni, come Spaziani e Fortini, affermano, in modo a mio parere abbastanza drastico, che, essendo la metrica l’ossatura della poesia, in traduzione “[n]on è necessario [...] rispettare la lingua che, fatalmente, è deperibile.”¹⁴⁵ Aderendo ad una poetica conforme a questa affermazione, è probabile che vengano prodotte versioni o imitazioni secondo la definizione di

¹⁴² A. Rossi, “Nota sulla traduzione”, in W. Shakespeare, *Sonetti*, cit., p. 319.

¹⁴³ S. Rosati, “Introduzione”, in J. Donne, *Poesie scelte*, cit., pp. 114-15.

¹⁴⁴ A. Guiducci, “Della presente scelta e traduzione”, in J. Donne, *L’amore e il male*, cit., p. 116.

¹⁴⁵ M. L. Spaziani, “La traduzione di poesia come osmosi”, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp.151-52.

Lefevere, piuttosto che traduzioni. Secondo Lefevere, infatti, “[t]he writer of versions basically keeps the substance of the source text, but changes its form. The writer of imitation produces, to all intents and purposes, a poem of his own, which has only title and point of departure, if those, in common with the source text”.¹⁴⁶

Contrariamente ad affermazioni come quelle di Spaziani, Umberto Eco invece ritiene che il contenuto di un testo poetico è tutt’altro che irrilevante, in quanto la poesia – e la traduzione della stessa – consta di una fedeltà a livelli diversi: alla struttura metrico-ritmica, alla lingua, al contenuto della lirica. A suo parere il compito del traduttore sta nello scegliere il tipo di fedeltà più pertinente.¹⁴⁷

Come già sottolineato, la traduzione di schemi rigidi è tutt’altro che facile, se non apertamente ostica. Eppure, possono esserci ‘vie di fuga’ dalle restrizioni imposte dalle gabbie formali non apparentemente trasferibili da una lingua ad un’altra. La poesia è caratterizzata da una gerarchia, precaria, di livelli (tra questi si fa rientrare struttura ritmica e senso); il traduttore però non dispone liberamente di tutti i livelli dell’originale, perché deve ricostruire scelte già fatte. Egli non ha modo di modificare quelle gerarchie: in poche parole, ha un raggio d’azione molto limitato. Ciò che si può modificare è invece il livello fonosimbolico, e in questo campo egli ha una possibilità d’intervento massima. Così si possono attuare quei procedimenti che Franco Fortini definisce ‘compensi’, i quali sono in grado di supplire alla perdita della rima: assonanze, allitterazioni, omofonie; espedienti fonici in genere. Un aumento delle figure retoriche, d’altro canto, rischia di accrescere la densità del testo diminuendo l’immediatezza comunicativa che potrebbe caratterizzare invece l’originale.¹⁴⁸ Giuseppe Sansoni ribadisce che “[...] ogni traduzione poetica che aspiri ad essere tale [...] inevitabilmente deve attribuirsi una margine di libertà ove voglia raggiungere l’autenticità del suo movimento melodico”.¹⁴⁹

¹⁴⁶ A. Lefevere, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, cit., p. 76. Bassnett-McGuire tuttavia non è d’accordo con le affermazioni del collega, e non condivide la distinzione tra versione e traduzione (S. Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, London, Methuen, 1980, p. 82).

¹⁴⁷ U. Eco, “Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione” (1995), in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-46.

¹⁴⁸ F. Fortini, “Dei ‘compensi’ nelle versioni di poesia”, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 115-19.

¹⁴⁹ G. Sansone, “Traduzione ritmica e traduzione metrica”, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 23.

4.4.5 LA TRADUZIONE DEL TESTO POETICO

Quando si parla di traduzione di testi poetici, si parla con ogni probabilità del tipo di più difficile di traduzione. Alcuni teorici e addetti ai lavori – Remo Paganelli, per esempio – hanno addirittura affermato che la traduzione della poesia è impossibile, inattuabile, a causa dei troppi legami e ostacoli che la traduzione poetica implica. La poesia infatti costituisce il tema più dibattuto quanto a traducibilità testuale.¹⁵⁰ Jakobson stesso, a proposito dell'intraducibilità dei testi poetici, si è accodato a Dante, Du Bellay, Montaigne, Voltaire, Diderot e Rilke. Eppure questo tipo di prospettiva contrasta visibilmente con la realtà: traduzioni poetiche esistono, ne sono state fatte in passato, e se ne faranno in futuro. Non a caso Mario Ramous, molto diplomaticamente, afferma che “[i]rripetibili sono i valori formali rispetto alla lingua in cui è stato pensato il testo, ma niente impedisce che la stessa operazione possa essere ripetuta nell'ambito di un altro sistema linguistico, rispettando i limiti di pertinenza che gli sono propri”.¹⁵¹

Molti poeti-traduttori si sono espressi sulle implicazioni della traduzione poetica. Personalità del panorama letterario italiano come Montalto, Sansone e Guidacci non nascondono le difficoltà legate alla trasposizione poetica; si tratta tuttavia delle stesse difficoltà che insorgono al momento della composizione creativa nella propria lingua. Per Guidacci, “[...] si tratta sempre di trovare una forma per una sostanza che *non può esistere fino a che quella forma non sia stata trovata*. Nel caso della traduzione la sostanza esiste già in un'altra lingua [...]”.¹⁵² Alberto Rossi, citando Valéry, parla della facilità della creazione di un verso ineccepibile e dell'estrema difficoltà, inaspettatamente, nell'inserirlo in un movimento di versi ugualmente belli.¹⁵³ Il traduttore di poesia deve quindi ritracciare il cammino dell'originale, senza avere molta libertà di scelta.¹⁵⁴ Octavio Paz, dal canto suo, descrive così il lavoro del

¹⁵⁰ “[L]a poesia è intraducibile per definizione. È possibile soltanto la trasposizione creatrice: all'interno di una data lingua (da una forma poetica ad un'altra), o tra lingue diverse” (R. Jakobson, “Aspetti linguistici della traduzione”, in *Saggi di linguistica generale*, a cura e trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 63; “On Linguistic Aspects of Translation”, in *On translation*, a cura di R.A. Brower, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959).

¹⁵¹ M. Ramous, “Il pretesto della poesia (di Catullo e altro)”, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., p. 231.

¹⁵² M. Guidacci, “John Keats. *Ode per un'urna greca*”, in G. Garufi e R. Paganelli (a cura di), *Verso. Poesia e traduzione*, il Lavoro Editoriale, Ancona, 1982, p. 18.

¹⁵³ A. Rossi, “Nota sulla traduzione”, in W. Shakespeare, *Sonetti*, cit., p. 319.

¹⁵⁴ Questa è l'opinione di Alberto Rossi (*Ibid.*).

traduttore: “Il punto di partenza del traduttore non è il linguaggio in movimento, materia prima del poeta, bensì il linguaggio fisso del componimento poetico”.¹⁵⁵

Ogni traduzione di un testo poetico altro non è, nell’ottica di molti (Margherita Guidacci, Antonio Prete, Donatella Bisutti, Octavio Paz), che il rimaneggiare la lingua del poeta, un’elaborazione di seconda mano. Per Paz, “[t]raduzione e creazione sono operazioni gemelle”.¹⁵⁶ L’apporto del traduttore può essere maggiore o minore, a seconda della personalità dello stesso. Modifiche dettate dalla poetica del traduttore sono inevitabili e possono influire notevolmente sul risultato finale. Generalmente i cambiamenti dovuti al traduttore sono visti di buon occhio da teorici e traduttori; eppure c’è chi, come Remo Paganelli, deplora la sovrapposizione “[del]le proprie istanze formali al testo da tradurre”¹⁵⁷ o chi, come Umberto Piersani, non è d’accordo con coloro che aggiungono e sovraccaricano il testo originario delle proprie pulsioni e percezioni.¹⁵⁸ Montalto, al contrario, sostiene che l’apporto del traduttore incide sulla qualità del lavoro.¹⁵⁹

¹⁵⁵ O. Paz, “Traduzione: letteratura e letterarietà”, trad. it. di V. Scorpioni, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., pp. 283-97 (“Traducción: literatura y literalidad”, in *Sigma*, Barcellona, Tusques, 1970).

¹⁵⁶ O. Paz, “Traduzione: letteratura e letterarietà”, trad. it. di V. Scorpioni, in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, cit., p. 294.

¹⁵⁷ R. Paganelli, “T. S. Eliot, *Canto di Simeone*”, in G. Garufi e R. Paganelli (a cura di), *Verso. Poesia e traduzione*, cit., p. 47.

¹⁵⁸ U. Piersani, “Il testo non è pretesto”, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 135-43.

¹⁵⁹ F. Tentori Montalto, “Esperienze di un poeta traduttore”, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 257-59.

5. LE TRADUZIONI DI CAMPO, VALDUGA E GUIDUCCI

5.1 DOMINANTE E LESSICO

Ai fini del mio lavoro, gli studi sulla teoria della traduzione che si sono rivelati fondamentali sono quelli di Peter Torop, Antoine Berman e André Lefevere.¹⁶⁰ Ulteriori spunti sono venuti dal lavoro di Laurence Venuti.¹⁶¹ Le opere che ho consultato hanno a mano a mano creato, e poi arricchito, una base teorica che ritenevo necessaria per il tipo di studio che avrei intrapreso.

Il primo concetto che mi stato d'aiuto nella formazione di un criterio d'analisi è quello di 'dominante', ricavato dallo studio di Torop.¹⁶² Questa nozione mi ha fornito un importante punto di riferimento per l'esame delle liriche tradotte: mi ha aiutato cioè ad individuare la poetica e i metodi traduttivi di Cristina Campo, Patrizia Valduga e Armanda Guiducci.

Per dominante, Torop intende ciò che in un testo il traduttore ritiene l'elemento più importante, elemento che guiderà tutta la traduzione. Tutti gli altri aspetti saranno subordinati a quello eletto come principale, responsabile dell'entità delle perdite nel testo d'arrivo. In questo lavoro di individuazione della dominante, il critico di traduzioni svolge un lavoro affine a quello del traduttore.

Di dominanza, comunque, non ne esiste una sola. Nel suo saggio, Torop parla anche di eterodominanza (secondo la quale la dominante dipende dalla singola poesia) e di omodominanza (dove invece essa viene stabilita dopo aver determinato e capito l'unità dell'intero ciclo di componimenti).¹⁶³ Spesso la scelta di testi, o di componimenti da tradurre è determinata dalla possibilità di mantenere un'unica dominante per tutto il ciclo.

Anche André Lefevere si è pronunciato sulla strategia di scegliere un elemento del testo di partenza che orienti l'intero processo traduttivo. Tuttavia, egli mette in evidenza che un solo aspetto non è sufficiente, specialmente quando un traduttore si propone di rispettare la tradizione della poesia in forma chiusa (calcolo di sillabe, ripetizione di accenti, rima), e di dare la precedenza a suono, metro e rima, tralasciando altri aspetti di una lirica. Lefevere, a partire dalla traduzioni inglesi del carme 64 di Catullo, ha individuato sette tipi diversi di traduzione (traduzione fonemica, traduzione letterale, traduzione metrica, poesia resa in prosa, traduzione

¹⁶⁰ P. Torop, *La traduzione totale*, cit.; A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Editions Gallimard, 1995; e A. Lefevere, *Translating Poetry*, cit.

¹⁶¹ L. Venuti, *Gli scandali della traduzione*, a cura di S. Arduini, trad. it di A. Crea, R. Fabbri e S. Sanviti, Rimini, Guaraldi, 2005 (*The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London and New York, Routledge, 1998).

¹⁶² P. Torop, *La traduzione totale*, cit.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 85-86.

in rima, traduzione in *blank verse*, interpretazione), e ne ha definito limiti e mancanze. La fallacità dei criteri individuati e dei testi tradotti sottoposti ad esame deriva dall'enfasi posta su un solo elemento a discapito della totalità.¹⁶⁴ Valduga, a differenza di Campo e Guiducci, ha scelto di tradurre mantenendo lo schema ritmico dell'originale. Così, questa 'fedeltà' fa sì che talvolta il senso delle liriche venga 'distorto' per il bene della musicalità.

'Totalità' è un termine che ricorre spesso nella teoria della traduzione, specialmente quando vengono presi in esame testi poetici. Ne parla Lefevere, per il quale un traduttore competente di poesia dovrebbe sapere che una lirica va compresa e trattata come un'unità.¹⁶⁵ Lefevere afferma infatti che: "[...] the reason why most translations, versions and imitations are unsatisfactory renderings of the source text is simply this: they all concentrate on one aspect of the source text only, rather than its totality."¹⁶⁶

Oltre che sulla dominante dei testi tradotti, ho focalizzato la mia attenzione anche sull'elemento lessicale.

La scelta del lessico come oggetto di esame non è stata immotivata. Torop, Berman, Lefevere e Venuti accordano estrema importanza alla componente lessicale di un testo: ogni autore infatti utilizza parole-chiave, che, nel caso della traduzione, vanno mantenute e riprodotte. Lefevere¹⁶⁷ e Berman sottolineano che la poesia è caratterizzata, tra l'altro, dall'uso preminente, e dalla messa in rilievo, di alcune parole e insiemi di parole, che sono soprattutto dal punto di vista di Berman, responsabili dei legami tra lirica e lirica, tra gruppo e gruppo di liriche.¹⁶⁸ I termini-chiave creano interrelazioni tra singole poesie, cicli, all'interno dell'opera omnia di un poeta, o anche tra poeti diversi appartenenti alla stessa corrente.¹⁶⁹ Per di più, le parole-chiave assumono in sé simboli, immagini, motivi; diventano mezzi tecnici. Per questo motivo, il traduttore deve prestare particolare attenzione ai gruppi lessicali.

Berman ritiene anche che un buon critico di traduzioni debba effettuare "[...] un patient travail de *sélection d'exemples stylistiques* significatifs [...] pertinents et significatifs dans l'original"¹⁷⁰ e identificare quei passi fondamentali dove l'opera "se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les zones signifiantes où une œuvre atteint [...] son

¹⁶⁴ A. Lefevere, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, cit.

¹⁶⁵ Lefevere tratta delle problematiche della traduzione poetica nel già menzionato *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, cit.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 105-106.

¹⁶⁸ Quando parla di gruppo, Berman si riferisce a quelle liriche di Donne che per tono o affinità di immagini si richiamano l'un l'altra, e che si presentano sempre insieme, nei manoscritti così come nelle edizioni moderne (A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, cit., p. 25).

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

propres centres de gravité”.¹⁷¹ Questi sono passi importanti: hanno un carattere di necessità, che, in un testo poetico, non potevano essere scritti diversamente. Nel caso della poesia donniana, questi brani hanno una ‘visée de vérité’,¹⁷² ed esprimono il carattere metafisico delle liriche proprio grazie all’estrema precisione del vocabolario.

Anche Lotman si è pronunciato sulla necessità di trasmettere i legami semantici che emergono nel testo poetico, definendo la specificità delle connessioni semantiche e i legami extratestuali l’aspetto più complesso della traduzione letteraria.¹⁷³

Laurence Venuti, infine, ritiene che l’uso di determinate parole sia rivelatore del punto di vista del traduttore.¹⁷⁴ Nella sua ottica, si tratta di un punto di vista di tipo ideologico. Tenendo a mente l’opposizione addomesticamento-straniamento¹⁷⁵ nelle tecniche traduttive, va notato che nessuna delle tre traduttrici opta per soluzioni propriamente stranianti.

Queste affermazioni sull’importanza del lessico in poesia mi hanno spinto a prestare una maggiore attenzione, in primo luogo, al vocabolario di John Donne, e poi a quello impiegato nelle traduzioni. Non ho tralasciato altri elementi, come i nessi logici, le rime, e i modi dell’argomentazione del discorso di Donne, che dovevano trovare un corrispettivo nelle versioni italiane.

¹⁷¹ A. Berman, *Pour une critique des traductions*, cit., p. 70.

¹⁷² *Ibid.*, p. 69.

¹⁷³ J. M. Lotman, “Il problema della traduzione poetica”, trad. it. di M. De Michiel, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 257-63 (“Problema stichotvornogo perevoda”, in *Lekcii po struktural’noj poetike*, Tartu, 1964).

¹⁷⁴ L. Venuti, “Il guadagno della filosofia”, in *Gli scandali della traduzione*, cit., pp. 134-143.

¹⁷⁵ Quelli di ‘addomesticamento’ e ‘straniamento’ (‘domestication’ e ‘foreignization’) sono concetti cardine nella teoria di Venuti. Si ha addomesticamento quando, nella traduzione, il testo di partenza viene sottomesso non solo alla lingua, ma anche ai valori e all’ideologia della cultura ricevente, e viene assimilato in tutto e per tutto. In questo caso, la traduzione non viene percepita come tale, ma come un secondo originale, in cui l’attività del traduttore passa del tutto inosservata, perché la pratica traduttiva è stata cancellata tramite la soppressione delle differenze linguistiche e culturali del testo di partenza, rendendolo apparentemente non tradotto. Per contro, nel caso dello straniamento, il testo non viene sottomesso totalmente alla cultura ricevente, anzi, diventa il luogo dove il traduttore può far avvertire la propria presenza, denunciare le condizioni contraddittorie del canone letterario e del sistema, o ancora esprimere diversità linguistica e culturale. Una buona traduzione per Venuti è demistificante: nella lingua del testo di arrivo deve manifestarsi l’estraneità e il testo straniero di partenza. Con la tecnica dello straniamento non si produce, contrariamente a quel che si può pensare, un testo completamente inintelligibile; la sensazione di rottura nel tessuto grammaticale o lessicale deve avvenire in determinati punti critici del testo, ad opera di accorgimenti, chiamati da Venuti ‘remainders’, il cui scopo è proprio quello di far avvertire un testo come traduzione e di bloccare la scorrevolezza della lettura. L. Venuti, “Eterogenità”, in *Gli scandali della traduzione*, cit., pp. 15-42.

5.2 POESIE AMOROSE. POESIE TEOLOGICHE

5.2.1 LA POETICA DI CRISTINA CAMPO

Per Cristina Campo, la scelta di tradurre John Donne derivò da un'autentica ammirazione nei confronti del poeta inglese: un'ammirazione che la portò a trasporlo in italiano nel rispetto sia della lingua poetica sia dei temi. Campo però non si è limitata a fare questo: nelle sue traduzioni traspare anche il suo modo di sentire la poesia.

Laura Dolfi ha affermato che Campo seguisse una sorta di 'orecchio interno' per la traduzione: le preoccupazioni della poetessa erano volte tanto al significato quanto al ritmo e alla musicalità dei versi e delle parole.¹⁷⁶

Cristina Campo aveva un'idea molto personale di poesia e soprattutto di stile, e gusti molto selettivi in ambito letterario, che le derivarono in parte da ragioni biografiche. Influenzata dal pensiero di Simone Weil, Campo sosteneva che “la sostanza stessa della poesia [è] quel *sapore massimo di ogni parola*”,¹⁷⁷ ma anche che essa è “[...] attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figura [...]”;¹⁷⁸ è “attesa, accettazione fervente e impavida del reale”.¹⁷⁹ La poetessa parlava di stile in termini di attenzione, attesa; in termini di sentimento della vita rarefatto e intensificato, tensione concentrata, che scaturisce dalla cultura, dalla solitudine, ed è caratterizzato da una perfezione che si ottiene con veglie notturne, duri mattini, voti di castità, obbedienza e povertà.¹⁸⁰ Campo non si accontentava mai dell'approssimazione, ma era sempre alla ricerca del 'bello', e contemporaneamente, di espressioni dall'italiano più puro, vale a dire espressioni esatte, efficaci, giuste.¹⁸¹ Ne risulta che in ogni suo scritto – che si tratti di prosa o di poesia – ogni parola è il risultato di una scelta ben ponderata. Le parole di Cristina Campo sono sempre incisive, precise, concrete, dirette, mai generiche.

Altro punto di riferimento per Campo, oltre a Simone Weil, è stato l'*Ars poetica* di Ezra Pound (1936), da cui ha mutuato la concezione di una lingua poetica che non fosse lontana dalla lingua parlata – da qui il rifiuto di parole dotte – ma che non comprendesse gergalismi; una lingua poetica che evita perifrasi, inversioni forzate, interiezioni, luoghi comuni, aggettivi

¹⁷⁶ L. Dolfi, “Alla ricerca delle tracce: da San Juan a Borges”, in *Per Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti e G. Fozzer, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1998, pp. 172-85.

¹⁷⁷ C. Campo, “Su William Carlos Williams”, in *Gli Imperdonabili*, cit., p. 174.

¹⁷⁸ C. Campo, “Attenzione e Poesia”, in *La Tigre Assenza*, a cura e con una nota aggiuntiva di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 166.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁰ C. Campo, “Gli imperdonabili”, in *Gli Imperdonabili*, cit., pp. 79-87.

¹⁸¹ C. Campo, *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, pp. 295-96.

immotivati.¹⁸² Non è un caso, dunque, che l'aggettivazione negli scritti di Campo risulti molto ridotta, essenziale.

Campo ha prodotto testi in cui echeggia la forza del ritmo della poesia donniana, mantenendo anche un'estrema fedeltà al senso delle liriche. Ciò è dovuto alla consapevolezza dell'estrema precisione del vocabolario donniano, tanto che nella "Introduzione" alle sue traduzioni, Campo ha scritto: "[i]n queste composizioni concentriche e decentriche l'idea più astratta riveste immagini di una precisione ottica da tavola di trattato, così che una sfumatura di arbitrio nella traduzione può spostare di novanta gradi la qualità della visione."¹⁸³

Nelle sue traduzioni da Donne, Campo ha scelto l'endecasillabo sciolto, il settenario, il doppio settenario, l'ottonario. La riproduzione degli espedienti retorici e dei giochi fonici dell'originale – come allitterazioni, consonanze, assonanze, ecc. – è stata ignorata. Ciò non ha impedito però a Campo di rendere un dettato armonioso e non del tutto privo di richiami fonici e figure retoriche, inserendoli in versi non rimati.

André Lefevère, in una sua opera, ha elencato alcuni espedienti (assonanze, rime interne, enjambement e la posizione inusuale delle parole) utili, a suo avviso, a rompere la monotonia dei versi sciolti. L'analisi di Lefevère si è basata su traduzioni poetiche in *blank verse*, ma quanto scrive può essere valido anche per le versioni in versi sciolti italiani. Secondo il teorico della traduzione, i versi sciolti permettono una maggiore accuratezza nelle trasposizioni, ma possono ingenerare distorsioni di sintassi, verbosità eccessive e mancanza di naturalezza,¹⁸⁴ 'pecche' di cui le traduzioni di Campo sono scevre.

5.2.2 LE SCELTE LESSICALI

5.2.2.1 RIELABORAZIONE DEL LESSICO NELLE LIRICHE SACRE E PROFANE

Dall'analisi delle versioni delle poesie di Donne a cura di Cristina Campo, è emerso che gli sforzi maggiori nella traduzione sono stati concentrati sul lessico. Questo aspetto delle versioni di Campo è forse il meno evidente, ma, a mio avviso, il più interessante. Le scelte traduttive della poetessa in ambito lessicale si sono rivelate molto acute, precise e ben

¹⁸² E. Pound, "Ars Poetica", in *La Tigre Assenza*, cit., pp. 239-41.

¹⁸³ C. Campo, "Introduzione", in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 13.

¹⁸⁴ A. Lefevère, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, cit., p. 40. Per questo tipo di questioni cfr. anche F. Fortini, "Dei 'compensi' nelle versioni di poesia", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 115-19.

ponderate. I termini più degni di nota sono quelli introdotti da Campo in consonanza con il suo sentimento religioso.

Cristina Campo ha scelto, per la sua sezione di poesie teologiche, sonetti e inni caratterizzati da una religiosità molto intensa. Questo perché sia Campo sia Donne vivevano l'amore per Dio con tutta la passionalità del rapporto amoroso. Inoltre, la poetessa ha spesso manifestato il desiderio di vivere la religiosità con tutti e cinque i sensi: a riguardo, ha scritto un saggio intitolato "Sensi soprannaturali".¹⁸⁵ Non a caso, Campo traduce il sonetto sacro "Batter my heart", da lei visto come una "[...] invocazione dell'anima alla violenza divina, nelle candide, incandescenti figurazioni carnali comuni a tutti i grandi contemplativi".¹⁸⁶ E questa violenza si esprime niente meno che in termini di stupro, "ravish mee", dice alla fine il locutore nella lirica. "L'ultimo verso" scrive ancora la poetessa "ha *ravish mee* [...] intraducibile nel suo doppio significato di violenza carnale e di ratto mistico".¹⁸⁷

Nelle versioni delle liriche sacre vediamo che la poetessa ha intensificato alcuni termini che si rifanno al rapporto del locutore con la divinità. Al contrario, alcuni ammicchi e doppi sensi osceni sono stati attenuati o smorzati nei toni. La poetessa raggiunge altissimi risultati nell'ambito delle modifiche lessicali con "What if this present were the worlds last night?", dove l'esperienza di contemplazione religiosa è più intensa rispetto all'originale.

Nel sonetto sacro "What if this present were the worlds last night?", Campo introduce una serie di cambiamenti che vanno a potenziare termini e concetti che riguardano la rappresentazione del Cristo crocefisso (cfr. il verbo 'marke', v. 2, e il sostantivo 'picture', v. 3). Altre modifiche – come in un movimento opposto – diminuiscono invece la forza delle parole che qualificano le amanti profane. Tutto ciò non si può spiegare se non nella concezione campiana della religione.

Quanto detto fino ora chiarisce la prima sostituzione al v. 2 della traduzione, dove '[i]ntagliami' viene utilizzato al posto del verbo 'marke':

What if this present were the worlds last night?

Marke in my heart, O Soule, where thou

[dost dwell,

The picture of Christ crucified [...]. (Donne, vv. 1-3)

Se questa stessa notte fosse l'ultima

del mondo? Intagliami nel cuore

o anima che vi dimori, il Cristo

[crocefisso [...]. (Campo, vv. 1-4)

¹⁸⁵ C. Campo, "Sensi soprannaturali", in *Gli Imperdonabili*, cit., pp. 231-48.

¹⁸⁶ C. Campo, "Note", in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., pp. 112-13.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

Il verbo inglese ‘to mark’, all’epoca di Donne, aveva (e ha tuttora) una moltitudine di sensi. I significati obsoleti rilevanti per questo sonetto spaziano da “to put a mark on; identify or characterize with or as with a mark”, “to build on a particular site”, “to make a mark or marks on (something) by drawing, stamping, branding, cutting, etc.”, “to record, indicate”, “to portray with marks”, ma anche “to make the sign of the cross upon (a person, a person’s heart, forehead, etc.)”, “to offer or dedicate (something) to (also unto) God, Christ, etc.”, fino al meno specifico “to notice or observe”, “to take notice of mentally, to consider”, “to take note”.¹⁸⁸ Campo ha quindi selezionato un verbo italiano, ‘intagliare’, che, oltre a significare ‘definire con precisione’, recupera quei significati dell’originale ‘to mark’ che avevano a che fare con la lavorazione di una materia per incisione, piuttosto che con il ricordo, l’osservazione e il prender nota. Comunque sia, il verbo ‘intagliami’ testimonia del desiderio di Campo di vivere la religiosità col corpo, con i sensi. Oltretutto, l’azione dell’intagliare ricorre anche nel poemetto “The Crosse”, in cui Donne menziona l’attività degli intagliatori e degli scultori (vv. 33-34). La sostituzione dell’attività del guardare con quella dell’intagliare, nel sonetto, apporta conseguenze sostanziali: nel componimento di Donne si ha la contemplazione, esortata, di un’immagine (o comunque di una figura piatta, come suggerito dal sostantivo ‘picture’ al v. 3); nella lirica di Campo invece non si ha più un’immagine bidimensionale, ma un oggetto a tre dimensioni, più fisico, perché inciso nella carne. Grazie a queste modifiche, Campo riesce a dotare il crocefisso di una forza e una potenza maggiore di quello del poeta inglese.

Il ‘rafforzamento’ delle immagini e dei concetti ha luogo anche in altri versi dallo stesso sonetto:

Teares in his eyes quench the amazing light,
 Blood fill his frownes, which from his pierc’d head fell.
 And can that tongue adjudge you unto hell,
 Which pray’d forgiveness for his foes fierce spight?

(Donne, vv. 5-8)

[...] le lacrime in quegli occhi
 placano il lume insostenibile,
 sangue profuso dal capo trafitto
 spiana il corrucchio della fronte.
 Può dannarti la lingua che implorava
 perdono per lo scorno dei carnefici?

(Campo, vv. 5-10)

In questo brano, possiamo notare che i nemici (‘foes’) diventano, in italiano, ‘carnefici’. Inoltre, per il verbo ‘quench’ (v. 5), Campo non sceglie una traduzione diretta – ‘estinguere’ –

¹⁸⁸ *The Oxford English Dictionary* su cd-rom, Oxford, Oxford University Press, 2011.

bensi opta per il verbo italiano ‘placare’ (‘placano’, v. 6): un verbo dunque meno forte di ‘to quench’. Tuttavia, questa soluzione traduttiva dà più spicco all’oggetto su cui si ripercuote l’azione: vediamo infatti che la luce del Cristo non è ‘sbalorditiva’ né ‘stupefacente’ (‘amazing’), ma ‘insostenibile’. Vediamo infine anche gli ultimi versi del sonetto, che presenta altri punti interessanti:

No, no; but as in my idolatrie	No, no; ma come nell’idolatria
I said to all my prophane mistresses,	dicevo a profane amiche:
Beauty, of pity, foulness only is	bellezza di pietà, bruttezza di rigore
A sign of rigour: so I say to thee,	è segno certo, così dico a te:
To wicked spirits are horrid shapes assign’d,	ai mali spiriti spettano membra orrende,
This beauteous forme assures a piteous minde.	questa forma stupenda mi assicura
(Donne, vv. 9-14)	una pietosa mente. (Campo, vv. 11-17)

In questi versi, i mali spiriti prendono ‘membra orrende’, invece di ‘horrid shapes’ (‘forme orrende’). In senso opposto all’intensificazione di alcune espressioni, si pone il sostantivo ‘amiche’ usato al posto di ‘amanti’ (le ‘mistresses’ dell’idolatria, del passato).

Analizziamo anche alcune interessanti modifiche introdotte da Campo nel poemetto “The Crosse” ai seguenti versi:

As perchance, Carvers do not faces make,	e come gli scultori non intagliano volti
But that away, which hid them there do take.	ma tolgono via ciò che nasconde i volti.
(Donne, vv. 33-34)	(Campo, vv. 35-36)

Dal raffronto vediamo che Campo sostituisce la parola ‘carvers’ (‘intagliatori’) con ‘scultori’, attuando un leggero spostamento di senso, poiché gli intagliatori lavorano il legno, mentre gli scultori, generalmente, la pietra. Tale cambiamento può essere stato introdotto dalla poetessa per una reminiscenza dei sonetti michelangioleschi; il cambiamento è giustificato anche dal riferimento all’azione del ‘levare’ (cfr. v. 34 dell’originale: ‘do take away’). L’azione dell’intaglio (‘intagliano’ al v. 35 della traduzione) viene però mantenuta per sostituire la espressione meno specifica ‘faces make’. La sostituzione attuata da Campo va però a modificare

il significato originale dell'azione 'faces make', in quanto il verbo 'to make' sembra evocare piuttosto una creazione dal nulla, e quindi pare contenere un'accezione biblica.

Va notata anche la ridondanza del termine 'volti' che ricorre in posizione di rima ai vv. 35-36 della versione italiana. Probabilmente, Campo ha voluto mettere in rilievo quella parola. Visto che in tutto il componimento si parla di immagine del Cristo e della croce,¹⁸⁹ di volti e intaglio, non posso fare a meno di pensare al sonetto "What if this present were the worlds last night", vicino, per tema e vocabolario, a questi versi di "The Crosse". Ed infatti, come abbiamo visto, l'io lirico di quel sonetto esortava così la propria anima a contemplare il volto del Cristo crocefisso (vv. 2-3): "Marke in my heart, o Soule, where thou dost dwell, | The picture of Christ crucified [...]"¹⁹⁰

Infine, in "O might those sighes and teares returne againe" si osserva che alcuni sostantivi vengono modificati, con il risultato di creare l'impressione di un maggiore tormento dell'io lirico. Si vedano i seguenti versi:

In mine Idolatry what showres of raine
Mine eyes did waste? what griefs my heart did rent?
(Donne, vv. 5-6)

Nella mia idolatria, quali scrosci
sprecarono i miei occhi? Quali strappi
[il mio cuore? (Campo, vv. 5-6)

Il v. 6 della traduzione presenta il termine 'strappi', mentre l'originale invece riporta 'griefs' ('dolori', v. 6). Quello scelto da Campo è di sicuro un termine molto più concreto, e dà un'idea più precisa del dolore straziante provato dal locutore penitente. La parola 'strappi' è anche allitterante e consonante con 'scrosci' e 'sprecarono'. Similmente, ai vv. 12-13 dello stesso sonetto leggiamo che al locutore "[...] non è lasciato | respiro [...]", mentre nella versione inglese non gli è concesso nessuno sollievo (v. 13: "no ease").

Vediamo adesso un componimento amoroso. Cristina Campo, in "The Relique", modifica alcuni termini ed espressioni che riguardano l'amore 'profano', attenuandone i toni. Nella lirica, Campo non sembra scorgere alcuni ammicchi sessuali. Laddove sono presenti doppi sensi osceni, la poetessa utilizza espressioni ricercate. Si considerino, per esempio, i vv. 1-6:

¹⁸⁹ Come al v. 2: "[...] th'image of his Crosse [...]"; al v. 7: "Who from the picture would avert his eye [...]"; ai vv. 62-63: "[...] wee love harmlessly | That Crosses pictures much [...]". J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, pp. 331-33.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 328.

When my grave is broke up againe
 Some second ghest to entertaine,
 (For graves have learn'd that woman-head
 To be to more then one Bed)
 And he that digs it, spies
 A bracelet of bright hair about the bone [...].

(Donne, vv.1-6)

Quando si spezzi la mia tomba
 per dar ricetto a qualche nuovo ospite
 (le tombe hanno imparato da un vezzo della donna
 a fare a più d'uno da letto)
 e il becchino vi scorga un'armilla
 di brillanti capelli intorno all'osso [...].

(Campo, vv. 1-6)

Una delle espressioni in questione è 'dare ricetto' (al v. 2 della versione italiana) che va a sostituire il verbo 'entertaine', che significa piuttosto "to hold mutually; to hold intertwined", "to find room for; to give reception to", "to 'accommodate' ", to receive a person"; "to receive as a guest; to show hospitality to", "to allow something to enter".¹⁹¹ Con questo cambiamento si attenua il tono dei primi quattro versi, che sono pervasi da un certo humour macabro e insieme erotico. A riguardo, ha scritto Serpieri:

Il tono è macabro e ironico ad un tempo [...] ancor più, nella funzione verbale attribuita alla tomba [...] quell[a] di 'intrattenere' (*to entertaine*) quegli 'ospiti': una funzione che attualizza [...] subito il senso, in seguito più esplicito, della 'tomba come letto' con ripetute connotazioni erotiche dentro i *denotata* funerari.¹⁹²

Infatti, al v. 11 della versione inglese, nel colloquiale 'little stay', che è stato reso da Campo con un più elegante 'piccola sosta', Serpieri intravede un'ulteriore maliziosità: il becchino, che zappa la tomba e rinviene il corpo con il braccialetto al polso, interpreta questo segno come un espediente per "[...] incontrarsi in un ultimo convegno amoroso in quella tomba, riconosciuta proprio grazie a quel 'segno' e trasformata in un letto".¹⁹³ Notiamo anche la traduzione del termine 'bracelet' ('braccialetto', v. 5 dell'originale) con il sofisticato sostantivo italiano 'armilla' (v. 5 della versione italiana) evoca un contesto non previsto dalla lirica originale: quello della romanità. Il termine 'armilla', infine, può essere stato scelto per la possibilità di creare assonanze (di /a/ ed /i/) e consonanze (di /r/ e /l/) con alcuni termini presenti nel verso successivo ("[...] un'armilla | di brillanti capelli intorno all'osso").

¹⁹¹ *The Oxford English Dictionary* su cd-rom, cit.

¹⁹² A. Serpieri, "Introduzione a 'The Relique' ", in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 388.

¹⁹³ A. Serpieri, nota 4 a "The Relique", in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 391.

Infine, ancora in “The Relique”, al v. 28 (v. 32 in traduzione) compare un termine (‘meales’) che poteva avere un doppio senso osceno. Confrontiamo innanzitutto originale e traduzione:

Comming and going, wee	Arrivando, partendo
Perchance might kisse, but not between those meales;	forse ci baciavamo qualche volta,
(Donne, vv. 27-28)	ma non tra l’uno e l’altro di quegli attimi.
	(Campo, vv. 30-32)

In questo passo si fa riferimento ai baci – considerati, nel medioevo, cibo dell’anima – ma il termine inglese ‘meales’ avrebbe potuto anche alludere all’atto sessuale, poiché, prima della menzione dei baci, viene usato il verbo ‘to come’, che ha un doppio senso osceno. Con la scelta, da parte di Campo, della parola ‘attimi’, si va ad eliminare ogni dimensione di fisicità (al di là della maliziosità suggerita dal verbo ‘to come’) che si poteva avere con ‘meales’, e si fa riferimento solo all’aspetto temporale dell’incontro, alla brevità e alla fugacità del momento.

5.2.2.2 RIMANDI TESTUALI

Oltre alle modifiche, a livello lessicale, di ispirazione religiosa, altri aspetti delle traduzioni di Campo hanno attirato la mia attenzione. Esaminando i cambiamenti di alcuni termini ed espressioni, è emerso che questi si rifanno direttamente al vocabolario e alla *imagery* donniana. Questa soluzione traduttiva però non è esclusiva di Cristina Campo: come lei, anche Patrizia Valduga e Armanda Guiducci hanno selezionato, per la traduzione italiana, alcuni termini che pur non riproducendo esattamente quelli originali, risultano tuttavia affini al vocabolario e all’universo immaginifico del poeta inglese.

Come primi esempi, vorrei citare alcuni versi da “The Good-Morrow” e da “The Canonization”, che includono alcuni *topoi* della poesia di Donne: gli specchi, gli occhi, il mondo, la coppia dal legame granitico. Cristina Campo commenta così, in nota, “The Good-Morrow”:

Come in una goccia d’acqua, essa [l’anima] si specchia nell’altra anima, che è insieme lei stessa, ognuno dei due volti racchiuso nella pupilla come la coppia Arnolfini nello specchio concavo di van Eyck, in

quella definitiva camera da letto: anch'essa un 'ognidove'. Fuori un mondo ormai immisurabile [...]. Ma il doppio specchio dell'occhio salda i due viventi emisferi, conchiude il cosmo perfetto: l'*imago* nuziale.¹⁹⁴

Vediamo alcuni versi di "The Good-Morrow", che presentano modifiche degne di nota:

Mine face in thine eye, thine in mine appeares, And true plain hearts doe in faces rest, Where can we finde two better hemispheares Without sharpe North, without declining West? (Donne, vv. 15-18)	Nel tuo occhio il mio volto, il tuo nel mio si specchia e cuori semplici e fedeli riposano nei nostri volti: dove trovare due più limpidi emisferi senza Nord affilato, Ovest caduco? (Campo, vv. 19-23)
--	---

Cristina Campo traduce sapientemente 'appeares' (v. 15) con 'si specchia', una scelta che sottolinea il gioco di riflessi e specchiamenti presente in molte liriche donniciane: penso in particolare ai vv. 21-24 di "The Canonization", che, nella selezione di Campo, è collocato subito dopo "The Good-Morrow":

You [...] Who did the whole worlds soule contract, [and drove into the glasses of your eyes So made such mirrors [...]. (Donne, vv. 21-24)	voi che traeste l'anima del mondo e concentraste nelle vostre iridi fatte così perfetti specchi, [...]. ¹⁹⁵ (Campo, vv. 24-26)
---	--

È mia opinione che la scelta di 'limpidi' per 'better' (v. 17 dell'originale) in "The Good-Morrow" sia stata fatta per mantenere un ulteriore riferimento agli specchi. L'aggettivo 'limpidi'

¹⁹⁴ C. Campo, "Note", in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 104.

¹⁹⁵ In questo caso ho seguito la numerazione dei versi senza contare le prime due strofe, non tradotte da Campo. In un tale gioco di rimandi si è pensato (M.J. Pando Canteli, "The Poetics of Space in Donne's Love Poetry", *John Donne Journal*, 19 (2000), pp. 45-57) di poter individuare un certo gusto di Donne nel racchiudere spazi di notevoli dimensioni in luoghi angusti (in questo caso i paesi, le corti e le città nelle pupille degli amanti), e vi è la possibilità che Campo abbia tradotto questo componimento per la sua ammirazione per la riduzione del grande nel piccolo. Ciò potrebbe spiegare la scelta del verbo 'contraeste' per l'inglese 'drove', che significa 'spingere'.

sottolinea la lucidità della superficie degli specchi e del corpo vitreo degli occhi. Questa limpidezza potrebbe anche richiamare la trasparenza delle lacrime ‘sparse’ nei componimenti di Donne: penso ancora ad una delle strofe omesse da Campo di “The Canonization”;¹⁹⁶ alle lacrime di “Witchcraft by a Picture”, o “A Valediction: of weeping” (non tradotto da Campo),¹⁹⁷ senza contare gli innumerevoli riferimenti al piangere in “A Valediction: forbidding mourning”, “Twickenam Garden”, o anche nel sonetto “O might those sighes and tears returne again”.

Ancora in tema di lacrime, vediamo la versione di Campo di “Witchcraft by a picture”, dove si trovano alcune soluzioni traduttive che, probabilmente, sono state fonte di ispirazione per Guiducci. L’io lirico di questo componimento sembra in procinto di affrontare un viaggio e, per questo, la sua amata versa lacrime, nelle quali si riflette il volto di lui. Vediamo ora alcuni versi per contestualizzare i termini di cui tratterò tra poco:

But now I have drunke thy sweet salt teares,
And though thou pour more I’ll depart;
My picture vanish’d, vanish feares,
That I can be endamag’d by that art [...].

(Donne, vv. 8-11)

Ma ora ho bevuto le tue dolci e salse
lacrime, e sebbene altre ne versi,
mi dileguo. Dissolto il ritratto,
i timori dissolti che mi nuoccia quell’arte.

(Campo, vv. 8-11)

Ciò che fa pensare ad una partenza è il sintagma verbale “I’ll depart”, che Campo rende con “mi dileguo”, vicino semanticamente a ‘vanish’d’ (‘svanire’, ‘dissolversi’), che compare nella versione originale due volte al v. 10. La sequenza ‘dileguo-dissolto-dissolti’ sembra evocare, anche fonicamente, l’idea dello scioglimento, molto presente nella poesia di Donne.

Cambiamo lirica e ‘tema’, e passiamo a “The Extasie”, una lunga lirica fitta di allusioni a teorie medievali (relative al sangue, le anime, il moto delle sfere), che Campo definisce “infinitamente complessa”,¹⁹⁸ e che tratta della mutua dipendenza tra corpo e anima. In questo componimento, merita attenzione il termine ‘propagation’, al v. 12:

¹⁹⁶ Il v. 12, in tono ironico, dice: “Who saies my teares have overflow’d his ground?” (J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 14).

¹⁹⁷ Campo scrive così di questa lirica: “In “A Valediction: of Weeping” un altro passaggio d’immagini: le lacrime-specchi sono assimilate a monete sulle quali è coniato il volto dell’amato”. C. Campo, “Note”, in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 107.

¹⁹⁸ C. Campo, “Note”, in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 104.

So, to'entergraft our hands, as yet
Was all the meanes to make us one,
And pictures in our eyes to get
Was all our propagation. (Donne, vv. 9-12)

Così per ora innestare le mani
fu tutto il nostro modo d'esser uno
e concepire immagini negli occhi
fu la nostra sola moltiplicazione. (Campo, vv. 9-12)

Secondo Gardner, la parola significa 'procreazione': interpretazione sostenuta anche dalla valenza di tipo botanico del termine.¹⁹⁹ Per di più, fin dall'inizio della lirica, si fa riferimento alla violetta, che viene menzionata di nuovo nella decima strofa, in questo frangente collegata al verbo 'transplant' ('trapiantare', v. 37). Il termine 'propagation' viene tradotto da Campo con 'moltiplicazione', termine che racchiude un'allusione biblica. La parola 'moltiplicazione' sembra inoltre anticipare una situazione che si presenta nelle due quartine seguenti (vv. 13-20): quando cioè le anime sono uscite dal corpo degli amanti. I personaggi sulla scena di questa lirica, dal v. 9 al v. 20, sono quattro: l'uomo, la donna, e le rispettive anime. Non sono più in due, sono in quattro ora. Si è avuta una moltiplicazione. Moltiplicazione che troveremo anche al v. 40, con il trapianto di una violetta:

A single violet transplant,
The strenght, the colour, and the size
(All which before was poore, and scant,)
Redoubles still, and multiplies.
(Donne, vv. 37-40)

Trapiantate un'unica viola:
forza, misura, sfumatura, quanto
era dapprima povero e mancante,
tuttavia si raddoppia e si moltiplica.
(Campo, vv. 37-40)

Non va dimenticato, a questo proposito, il conio donniano 'to entergraft' (che compare nella stessa strofa di 'propagation'): il verbo somiglia a 'graft' ('innestare'), del quale Donne rafforza l'azione con il prefisso 'enter-' (variante grafica di 'inter-'), a lui tanto caro, per dare l'idea di maggiore unione e reciprocità tra l'uomo e la donna della lirica.

Riguardo, ancora, al termine 'moltiplicazione', la poetessa ha tradotto con la stessa parola anche il sostantivo 'additions' al v. 22 di "Loves growth", lirica in cui il gioco di amplificazioni circolari viene notevolmente aumentato. Qui si trovano principalmente accenni all'andamento delle stagioni e al moto delle stelle: riferimenti che vengono concentrati in una sola strofa, l'ultima, dove Donne è riuscito a condensare immagini di ciclicità stagionali, di

¹⁹⁹ Ho raccolto queste informazioni nella nota 5 al componimento nel volume J. Donne, *Poesie*, cit., pp. 339-40.

superfici acquatiche, di astronomia tolemaica, di economia medievale. Attraverso un arguto gioco retorico e di immagini, il poeta tratta dell'amore e dei suoi cambiamenti apparenti a seconda delle stagioni: amore non è solo quintessenza invariabile, ma misto di tutto, e riceve moltiplicazioni. La frase, al v. 22 della versione inglese, "[...] love such additions take", con Campo diventa infatti "[...] amore | riceve tali moltiplicazioni" (vv. 24-25 della traduzione).

Ancora in "The Extasie", la poetessa conia un verbo in italiano per tradurre un conio di Donne, e lo fa sempre nel rispetto del vocabolario di quel componimento. Il conio donniano si trova al v. 42, e si tratta di 'interinanimates':

When love, with one another so
Interinanimates two soules,
That abler soule, which thence doth flow,
Defects of lonelnesse controules.

(Donne, vv. 41-44)

Così quando l'amore una con l'altra
due anime interanima, quell'unica
anima più compiuta che ne sgorga
vince sulle mancanti solitudini.

(Campo, vv. 41-44)

In traduzione, il verbo è reso con 'interanima', che nel verso italiano è preceduto da 'anime', diretta traduzione di 'soules'. Tuttavia, la ripetizione del concetto di 'anima' era già presente nell'originale, ma è espresso con vocaboli di diversa origine: il verbo 'interinanimates' è di origine latina, mentre il sostantivo 'soule' è di derivazione anglosassone. Tuttavia, nel verso italiano, come in quello inglese, si sottolinea l'importanza dell'anima nell'unione estatica, grazie all'alta concentrazione del termine 'soule'-'anima'. La poetessa ha inoltre aggiunto l'aggettivo 'unica', non presente nell'originale, termine che rafforza ulteriormente il legame indissolubile che si è celebrato all'interno della lirica.

5.2.3 SEMPLIFICAZIONI GRAMMATICALI

La caratteristica più lampante delle traduzioni di Campo consiste nella semplificazione, specialmente nelle poesie teologiche, delle frasi originali, ricche di incisi e di subordinazione. In termini generali, verbi ausiliari, congiunzioni, pronomi e frasi relative vengono soppressi o ridotti nel numero. La traduttrice mostra una netta preferenza per le frasi nominali e i nessi parentetici e, in particolar modo, per la paratassi e la giustapposizione. È in alcuni versi di "The Crosse" che Campo riesce a dare il meglio di sé nell'eliminare ciò che lei riteneva superfluo.

In apertura del poemetto “The Crosse”, Campo attua diversi tagli che vanno a colpire parole grammaticali, congiunzioni e verbi ausiliari. Il risultato è una condensazione del dettato donniano. Si prenda, per esempio, il distico di apertura:

Since Christ embrac'd the Crosse it selfe, dare I	Cristo abbracciò la Croce. E oserò io
His image, th' image of his Crosse deny?	negare la sua immagine, quella della sua Croce?
(Donne, vv. 1-2)	(Campo, vv. 1-2)

La congiunzione ‘since’, che apre il primo verso, viene omessa nella versione italiana, che invece presenta due frasi indipendenti, dove l’idea di causa-effetto è espressa dalla congiunzione ‘e’, posta ad apertura del secondo emistichio al v. 1. Inoltre, la forza del chiasmo al v. 2, “His image, th’image of Christ”, viene affievolita in italiano.

I vv. 39-41 dello stesso componimento sono stati resi nella nostra lingua con estrema concisione, con una brevità quasi proverbiale, ottenuta grazie all’ellissi del verbo essere e di altre parti della frase. Evitando di tradurre alcuni elementi del periodo, Campo dà spicco ai sostantivi. Vediamo come:

But, as oft Alchemists doe coyners prove,	Ma, come gli alchimisti sono spesso falsari,
So may a selfe-dispising, get selfe-love,	il disprezzo di sé genera vanagloria;
And then, as worst surfets, of best meates bee,	miglior cibo, peggiore indigestione:
Soe is pride, issued from humility,	così l’orgoglio nato d’umiltà,
For, ’tis no child, but monster [...].	non già figlio ma mostro [...].
(Donne, vv. 37-41)	(Campo, vv. 39-43)

Al v. 39 della versione italiana sono state mantenute le congiunzioni indispensabili allo sviluppo del ragionamento: ‘ma’, che segna un cambiamento a quanto detto nei versi precedenti, e ‘come’. In questo brano, Donne utilizza due volte la stessa struttura di comparazione “as... so”. Campo ha optato per una semplificazione: per i vv. 39-40 della sua versione, la poetessa ha mantenuto il primo elemento ‘as’-‘come’; per i vv. 41-42, il secondo avverbio: ‘so’-‘così’. Al v. 41 della traduzione, Campo, al posto di un verbo come ‘dimostrarsi’ – per ‘to prove’ al v. 37 dell’originale, ha scelto l’ausiliare essere, che viene sottinteso al v. 43 della versione italiana.

Un altro esempio di concisione è visibile al v. 41 della traduzione, dove al posto di congiunzioni e copula, troviamo una frase nominale, che presenta un parallelismo aggettivo-sostantivo. Della frase comparativa che si svolgeva ai vv. 39-40 dell'originale, nella traduzione resta solo l'avverbio che introduce la seconda parte del discorso, 'così'. I vv. 42 e 43 della versione italiana sono privi, allo stesso modo del v. 41, dell'ausiliare essere. Ne risultano quindi versi paratattici.

Vediamo adesso un altro componimento dagli *Holy Sonnets*, "Death be not proud", con originale e traduzione a fronte:

<p>Death be not proud, <i>though</i> some have called thee Mighty and dreadfull, <i>for</i>, thou are not soe, <i>For</i>, those, whom thou think'st, thou dost overthrow, Die not, poor Death, <i>nor yet</i> canst thou kill mee. From rest and sleepe, which but thy pictures bee, Much pleasure, <i>then</i> from thee, much more must flow, And soonest our best men with thee goe, Rest of their bones, and soules deliverie.</p> <p style="text-align: right;">(Donne, vv. 1-8)</p>	<p>Morte, non andar fiera anche se t'hanno [chiamata possente e orrenda. Non lo sei. Coloro che tu pensi rovesciare non [muoiono, povera morte, e non mi puoi uccidere. Dal riposo e dal sonno, mere immagini di te, vivo piacere, dunque da te maggiore, si genera. E più presto se ne vanno con te i migliori tra noi, pace alle loro ossa, liberazione dell'anima [...].²⁰⁰</p> <p style="text-align: right;">(Campo, vv. 1-9)</p>
---	--

Esaminando questi versi, possiamo constatare differenze tra le quartine originali e quelle tradotte. Nella versione inglese si trovano sei congiunzioni; in quella italiana, al contrario, è possibile riscontrare una notevole semplificazione dei nodi discorsivi. Vediamo infatti che, delle sei congiunzioni inglesi, Campo ne ha mantenuta solo una, e la doppia congiunzione 'nor yet' al v. 4 è stata semplicemente resa con la congiunzione 'e'. La poetessa ha usato molti punti fermi; nello specifico, dove sono stati soppressi le congiunzioni 'for' (vv. 2 e 3 dell'originale). Il risultato, come si può vedere specialmente ai vv. 2 e 4 della traduzione, è una quartina a struttura paratattica. La traduzione della seconda quartina, invece, conserva maggiormente le caratteristiche dell'originale. In breve, in inglese come in italiano, (ai vv. 5-6 nell'originale, 5-7 in traduzione) le frasi sono spezzate, in modo tale che, per capirne il senso, è

²⁰⁰ Corsivi miei.

necessario arrivare alla loro fine per trovare il verbo principale. Rispetto al v. 5 dell'originale, vediamo che al v. 5 della traduzione, Campo attua una semplificazione della proposizione relativa "which but thy pictures bee", trasformata in una frase nominale, "mere immagini di te".²⁰¹

Infine, analizziamo un esempio dai *Songs and Sonets*. Nelle prime due quartine della versione italiana di "The Dreame", Campo ha dato vita a frasi molto più semplici di quelle originali:

<p>Deare love, for nothing lesse then thee Would I have broke this happy dreame, It was a theme For reason, much too strong for phantasie, Therefore thou wakd'st me wisely; yet My Dreame thou brok'st not, but continued'st it, Thou art so truth, that thoughts of thee suffice, To make dreames truth, and fables histories; Enter these armes, for since thou thoughtst it best, Not to dream all my dreame, let's act the rest.</p> <p style="text-align: right;">(Donne, vv. 1-10)</p>	<p>Per nessun altro, amore, avrei spezzato questo beato sogno. Buon tema alla ragione, troppo forte per la fantasia. Fosti saggia a svegliarmi. E tuttavia, tu non spezzi il mio sogno, lo prolunghi. Tu così vera che pensarti basta per fare veri i sogni e le favole storia. Entra fra queste braccia. Se ti parve meglio per me non sognar tutto il sogno, ora viviamo il resto. (Campo, vv. 1-11)</p>
--	--

La traduzione italiana presenta un andamento paratattico. Basti vedere i vv. 5, 9 e 11 dove le frasi occupano solo mezzo verso; mentre, ai vv. 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, un discorso dal senso compiuto viene esaurito in una coppia di versi. Solo ai vv. 9-11 una frase occupa quasi tre versi. Infine, il v. 3 è un esempio delle molte frasi nominali presenti nelle traduzioni da John Donne di Campo.

Inoltre, mi sembra doveroso evidenziare un altro importante cambiamento all'interno della strofa, che riguarda l'incipit. Campo inserisce il vocativo 'amore' a metà verso – e non all'inizio – affievolendo la forza dell'allocuzione; inoltre, la traduttrice omette l'aggettivo 'deare'. In questo modo, Campo non fa che rappresentare iconicamente il sogno interrotto dalla donna, spezzando in due punti la frase. Le 'fratture' avvengono tramite l'inserzione del vocativo 'amore' a metà del primo verso, e con l'enjambement tra v. 1 e v. 2. Tuttavia, con questa

²⁰¹ In questi versi vediamo che Campo aggiunge aggettivi. Contrariamente alla sua inclinazione a sopprimerli, 'mere' non era presente nell'originale, e il piacere è 'vivo', mentre in inglese si legge: "much pleasure" (v. 6).

sapiente soluzione traduttiva, la poetessa è andata a modificare uno dei tratti distintivi della poesia di Donne: la capacità di creare un interlocutore all'interno della lirica grazie ad allocuzioni negli incipit.

La poetessa attua un altro cambiamento importante in questa stanza: al v. 6 della versione italiana i verbi sono al presente, mentre nell'originale sono al passato remoto. Questa modifica, tende a sottolineare la continuità tra l'interruzione del sogno e la veglia.

5.2.4 CONCLUSIONI

Cristina Campo ha concentrato la sua attenzione e i suoi sforzi sulla traduzione del lessico a scapito dell'argomentazione dei periodi. Campo, inoltre, riesce nella difficile missione di snellire frasi che, nell'originale, presentano una sintassi complessa. Tra gli accorgimenti che la poetessa usa spesso rientrano la soppressione di frasi relative, l'uso di frasi nominali e un notevole impiego della paratassi, come abbiamo visto dagli esempi tratti da "The Crosse", "Death be not proud" e "The Dreame". Un'eccessiva analiticità del periodo avrebbe sicuramente reso poco musicali i versi di Cristina Campo.

Per quanto attiene invece all'ambito lessicale, posso affermare che i termini da me riportati confermano il punto di vista di Campo, nonché la sua personale idea su John Donne. La traduzione di "What if this present were the worlds last night?" è caratterizzata da una religiosità vissuta e partecipata, forse maggiore rispetto all'originale. In "The Relique", invece, le allusioni alla sessualità vengono totalmente ignorate: così facendo, Campo ha offuscato il lato sensuale e lo humour di Donne. Questa 'censura' del lato giocoso e 'umano' di Donne, nella lirica "The Relique", pone in piena luce l'immagine, costruita da Campo, di un John Donne che nei suoi componimenti canta l'amore solo come unione indissolubile, che supera la morte, un amore pervaso da una sacralità che anticipano i sermoni del dr. Donne, decano della cattedrale di St. Paul. Prendendo atto di questa immagine religiosa del poeta inglese, si spiegano le soluzioni traduttive impiegate in "The Extasie", che fanno riferimento alla Bibbia, o che sottolineano il carattere di esclusività e fusione spirituale dell'uomo e della donna nella coppia.

5.3 CANZONI E SONETTI DI PATRIZIA VALDUGA

5.3.1 AFFINITÀ

Il motivo per il quale Patrizia Valduga ha scelto di tradurre John Donne non è secondario: lo amava e lo conosceva. Al contrario, le altre traduzioni (da Mallarmé, Molière, Shakespeare, Kantor ecc.) le erano state commissionate.

Un componimento che Valduga potrebbe aver scelto di tradurre perché vicino alla sua sensibilità è “The Triple Fool”. Qui, l’io lirico si dichiara tre volte folle in quanto ama e non è corrisposto; in quanto ha cercato di domare la sofferenza mettendola in versi; e infine perché il suo testo è stato messo in musica da compositori, con la conseguenza che Amore e Dolore sono risultati per lui ancor più grandi. Proprio in questa commistione tra poesia, amore e dolore può risiedere il motivo d’interesse per la lirica da parte della poetessa. Mi sembra opportuno citare un brano tratto da un’intervista, in cui Valduga esplicita il proprio rapporto con il dolore e la poesia:

[...] forse è un malessere [scil.: quello che porta un poeta a scrivere] che deriva dalla famiglia... Esistono delle persone che per la storia affettiva avuta nella primissima infanzia sono portate all’infelicità e si riconoscono solo in questa situazione di infelicità. È chiaro che poi si cerca nel lavoro, nell’amore, nel cibo... di tamponare... ma questa impronta primaria è quella a cui si deve ritornare. Chi è nato con qualche predisposizione al piacere dell’udito si sfogherà con una poesia (letta, scritta) [...].²⁰²

Quando ho letto la versione di Valduga di “The Triple Fool”, non ho fatto a meno di pensare immediatamente a questa intervista: l’accento al malessere mi ha ricordato la sofferenza di cui si parla nel componimento di Donne; l’allusione alla poesia, letta o scritta, mi ha ricordato la lirica che tenta di frenare il dolore del locutore.

Il legame e l’importanza dei concetti-chiave di “The Triple Fool” sono sottolineati da una loro maggiore ricorrenza nel testo tradotto rispetto a quello originale. I primi tre versi, per esempio, riportano: “I am two fools, I know, | For loving, and for saying so | In whining poetry”. Nella versione italiana possiamo notare una prima esplicitazione (il verbo ‘amare’): “So bene come due volte pazzo sia | ad amare e, in lamentosa poesia, | a dire d’amare [...]”. Nella

²⁰² Intervista tratta da <http://www.dialogolibri.it/cont/interviste/valduga.html>.

seconda e ultima strofa vi sono cambiamenti maggiori. Per chiarezza, riporto gli ultimi due versi della prima stanza, e gran parte della seconda:

Grief brought to numbers cannot be so fierce,
For he tames it, that fetters it in verse.

But when I have done so,
Some man, his art and voice to show,
Doth set and sing my pain,
And, by delighting many, frees again
Grief, which verse did restrain.
To Love and Grief tribute of Verse belongs,
But not of such as pleases when 'tis read;
Both are increasèd by such songs:
For both their triumphs so are publishèd.

(Donne, vv. 10-20)

Non è feroce un dolore poetato
ché lo si doma, al verso incatenato.

Ma poi che ho fatto così,
a far mostra di voce e arte c'è chi
riproduce e anche canta la mia pena
e, dilettao altrui, ancor scatenata
dolore, che il verso frenava appena.
A Dolore e Amore van del Verso gli onori,
ma non di quello che allietta, se letto,
perché e Amore e Dolore fa maggiori
e il loro trionfo viene a effetto.

(Valduga, vv. 10-20)

A ben guardare si può vedere che 'appena' al v. 16 è un'aggiunta di Valduga, funzionale forse alla rima (pena : scatenata : appena), ma intensifica anche lo sforzo e la difficoltà che sta nel domare il dolore in un calcolo metrico. I vv. 17-18 sono molto letterali, ma al v. 18 vediamo che il termine inglese 'both' è stato reso con le parole che sostituiva: "Love and Grief", vale a dire "Amore e Dolore". Dunque, con una maggiore ricorrenza del vocabolo 'dolore',²⁰³ la sua intensità e importanza vengono amplificate. Degna di nota è anche la scomparsa, nello stesso gruppo di versi, di alcune parole. 'Many', al v. 15, viene trasformato in 'altrui'; dal v. 19 scompare 'songs', così come accade al participio passato 'publishèd' al verso successivo. L'impressione che ho avuto, presa coscienza di tutti questi cambiamenti, è che la poetessa, più che parlare della divulgazione della sofferenza dell'io lirico – che avviene tramite una rielaborazione da parte di altri in liriche musicate – sembra essere interessata alla dimensione personale dell'amore non corrisposto che ingenera dolore, e al dolore stesso.

Infine, possiamo notare anche che la poetessa ha legato, tramite rima, altre parole-chiave della lirica. La rima baciata che chiude la prima stanza è costituita dai participi passati

²⁰³ Troviamo la parola ripetuta tre volte nel giro di quattro versi, senza contare che essa compare anche un'altra volta nella strofa precedente. L'idea di sofferenza è potenziata anche dalla parola 'pena' presente una volta nella prima stanza e un'altra nella seconda.

“poetato : incatenato”, una rima che esprime il concetto di una poesia strettamente legata a schemi rigidi che non lasciano molta libertà.

Questa rima mi offre lo spunto per introdurre il criterio traduttivo di Valduga per i testi poetici: la rigorosa riproduzione dello schema rimico originale, che si accompagna occasionalmente all’impiego di alcune parole-rima ben precise.

5.3.2 “LA FEDELTA’ È SEMPRE FEDELTA’ ALLA FORMA”²⁰⁴

La prima cosa che colpisce mentre si leggono le traduzioni di Valduga è la riproduzione dello schema originale delle rime, che avviene entro lo stesso numero di strofe e versi della versione di Donne.

In più di venti anni di attività – si tratti di opere proprie o di traduzioni – Valduga ha prodotto solo liriche in forma chiusa.²⁰⁵ Tale scelta è determinata da un amore per la ripetizione ordinata di suoni e ritmi, e dal piacere sensuale che, secondo la poetessa, ne deriva. La forma chiusa è per lei una sorta di prigione formale che la costringe a dire quello che deve, e non quello che vuole.²⁰⁶ Il verso che maggiormente usa è l’endecasillabo; le forme, “sonetti, madrigali, sestine, ottave, terzine dantesche, distici, serventesi classici e [...] quartine.”²⁰⁷

Secondo Valduga, nella ‘vera’ traduzione si deve “contraccambiare [...] verso con verso, allitterazione con allitterazione, metafora con metafora.”²⁰⁸ Ma soprattutto, per lei, la fedeltà alla forma è “[l’] unica forma di fedeltà [...]”, e precisa che “[l]a forma letteraria si riduce a quattro tipi di figure (metaplasmi, metatassi, metasememi, metalogismi): identificarle e riprodurle nel migliore dei modi nella mia lingua”²⁰⁹ è ciò che cerca di fare quando traduce. La forma “si ottiene con umiltà e diligenza: umiltà perché bisogna mettersi al servizio di un altro autore, diligenza perché occorre mobilitare tutte le risorse della lingua letteraria [...]”²¹⁰ Le parole di Valduga sono esattamente in linea con le affermazioni di altri poeti-traduttori (tra quelli da me studiati: Margherita Guidacci, Franco Fortini, Umberto Piersani, Maria Luisa

²⁰⁴ Il titolo del paragrafo è tratto da un’intervista che Patrizia Valduga ha rilasciato a C. Formenti, ora contenuta nell’archivio storico del “Corriere della Sera”, in

www.archivioistorico.corriere.it/1995/giugno/20/Guai_traduttore_superbo__co_0.95062014139.shtml.

²⁰⁵ P. Valduga, “Per una definizione di ‘poesia’ ”, in *Quartine, seconda centuria*, Torino, Einaudi, 2001, p. 105.

²⁰⁶ <http://www.versacrum.hyperborea.com/artecultura/valduga.html>

²⁰⁷ P. Valduga, “Per una definizione di ‘poesia’ ”, in *Quartine, seconda centuria*, cit., p. 105.

²⁰⁸ P. Valduga, “Note del traduttore”, in W. Shakespeare, *Riccardo III*, trad. it. di P. Valduga, Torino, Einaudi, 1998, p. 417.

²⁰⁹ www.italialibri.net/interviste/0211.html.

²¹⁰ www.archivioistorico.corriere.it/1995/giugno/20/Guai_traduttore_superbo__co_0.95062014139.shtml.

Spaziani), per i quali il primo debito che la traduzione poetica deve pagare risiede nella resa del ritmo dell'originale.

Le versioni di Valduga da John Donne sono fortemente compatte, certe volte molto chiare, altre piuttosto oscure nel significato; sta di fatto che la presenza della rima 'gratifica' l'orecchio, e il lettore percepisce le traduzioni come più 'poetiche' rispetto a quelle di Campo e Guiducci, le quali hanno selezionato altri criteri cui attenersi per la trasposizione poetica.

5.3.3 SUONO E SENSO

Una volta venuta a sapere che nelle traduzioni di Patrizia Valduga avrei incontrato strutture ritmiche ben precise, ho preso come punto di riferimento il capitolo di André Lefevre che tratta della traduzione in metri e in rima, "Metrical Translation", contenuto in *Translating poetry. Seven Strategies and a Blue Print*,²¹¹ capitolo nel quale l'autore mette in luce gli inconvenienti della trasposizione metrico-ritmica. Tra gli inconvenienti, oltre all'impiego di etimologismi e di arcaismi, vi sarebbe soprattutto la necessità, da parte del traduttore, di tagliare parole, distorcendo il senso o la sintassi di uno o più versi per esigenze di suono.²¹² La compressione lessicale porterebbe, secondo Lefevre, al sacrificio dell'accuratezza e al tradimento del senso di versi e parole. Ne risulterebbe quindi un indebolimento della forza comunicativa del testo di partenza nel testo di arrivo. Se questo accade è proprio perché il traduttore dà più importanza a suoni, metro o rima, ed è esattamente ciò che avviene in alcune liriche tradotte da Valduga.

La decisione di mantenere lo stesso numero di versi del testo di partenza ha avuto come conseguenza la compressione del senso dell'originale nei versi italiani, ottenuta tramite una vera e propria concentrazione lessicale, che nella maggior parte dei casi non ha dato vita a passi difficili da comprendere. Questa eventualità però si manifesta nei componimenti "Twickenham Garden" e "The Paradox". In tali liriche, si è avuta quella che Lefevre ha definito una distorsione di senso e sintassi per le esigenze del suono.

²¹¹ A. Lefevre, "Metrical Translation", in *Translating poetry. Seven Strategies and a Blue Print*, cit., pp. 37-47.

²¹² Molte sono le omissioni in traduzione. La soppressione di certi elementi (come i deittici) è tuttavia giustificata se questi non sono vitali per il senso, e se soprattutto vengono sacrificati per il bene del ritmo della lirica. Per Sansone la sottrazione è uno dei momenti fondamentali dell'operazione traduttiva del testo poetico, ma anche uno dei più frequenti da una lingua poetica all'altra. Dal suo punto di vista, essa è totalmente giustificata se vengono espunti elementi lessicali bassamente costitutivi. L'eliminazione di deittici o altri elementi trascurabili però dipende da caso a caso, dall'esegesi del testo e dal traduttore (G. Sansone, "Traduzione ritmica e traduzione metrica", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp. 14-28).

In “Twicknam Garden”, Patrizia Valduga ha attuato un cambiamento a livello grammaticale per ottenere lo stesso schema delle rime dell’originale. Qui, la poetessa, smorza la forza discorsiva dei versi di Donne, e sembra che ciò sia dovuto per esigenze di rima. Vediamo i versi interessati:

Hither with crystal vials, lovers come	Con fiale di cristallo, amanti, voi
And take my tears, which are love’s wine.	prendete le mie lacrime, d’amore
And try your mistress’ tears at home,	vino, e quelle di lei provate poi;
For all are false, that taste not just like mine;	ché son false se hanno altro sapore.
Alas, hearts do not in eyes shine,	Ahimè non splende dentro gli occhi il cuore,
Nor can you more judge woman’s thoughts	né pensiero di donna giudicar potreste
[by tears,	da lacrime, più che da ombra veste.
Than by her shadow, what she wears.	(Valduga, vv. 19-25)
(Donne, vv. 19-25)	

Dal confronto, vediamo che l’imperativo ‘lovers come’ diventa “amanti, voi | prendete”, che è un indicativo presente. La forma verbale all’indicativo, nella versione italiana, ha, ai miei occhi, una forza minore rispetto all’originale, in cui il locutore si rivolge agli amanti chiamandoli in causa con l’imperativo. Troviamo però una forma imperativa in italiano due versi più in basso (“[...] e quelle di lei provate poi”). Oltretutto, il ‘voi’ al v. 19 sembra essere stato inserito per esigenze di rima.

Vediamo ora il componimento dal titolo “The Paradox”, per il quale Donne ha ripreso il topos della lirica petrarchista dell’amore come dolce morte, che viene prima della morte fisica. L’amante, che ha amato ed è morto per amore, è paradossalmente vivo, e lascia il suo epitaffio, che è il componimento stesso. Al cuore della lirica troviamo questo gruppo di versi:

Love with excess of heat, more young than old,	Giovane e caldo, troppo caldo amore
Death kills with too much cold;	morte uccide di troppo rigore.
We die but once, and who lov’d last did die,	Chi ha amato è morto, e una volta si muore:
He that saith twice, doth lie [...].	chi dice due è mentitore.
(Donne, vv. 7-10)	(Valduga, vv. 7-10)

Confrontando le due versioni, possiamo notare che alcune parole-rima usate estensivamente da Valduga ('amore', 'muore') compaiono proprio dove sono stati operati numerosi tagli, e dove è stato distorto il senso originario dei versi. I vv. 7-8 della lirica originale, che nella versione di Valduga, a mio parere, hanno un significato diverso da quello originale, sono stati così tradotti da Serpieri: "L'amore più giovani uccide per eccesso di calore | che la morte per troppo freddo i vecchi".²¹³ L'io lirico, a questo punto del componimento, sta descrivendo gli effetti dell'ardore amoroso sui giovani, che fa più vittime rispetto ai rigori invernali, che causano la morte degli anziani. Nella versione di Valduga scompare il riferimento ai vecchi, e 'young' è stato inteso come aggettivo e non come sostantivo. La versione della poetessa sembra dire semplicemente che l'amore, sentimento giovane e caldo, uccide con troppo calore, al contrario della morte, che uccide con il troppo freddo. Se guardiamo le rime italiane, confrontandole con quelle dell'originale, ci accorgiamo di una variazione, che ha luogo esattamente ai versi che ho riportato. Tutto il componimento inglese è scandito da rime bacciate; anche quello di Valduga, tranne ai vv. 7-10, dove per quattro versi si ha la stessa rima in -ore (amore : rigore : muore : mentitore). In questo caso, la poetessa pare variare lo schema delle rime per enfatizzare le parole 'amore' e 'muore'. Se andiamo a vedere i versi originali, sia 'love' che "We die but once" (tradotti rispettivamente in 'amore' e 'una volta si muore') si trovano all'inizio del verso, mentre in italiano sono in posizione di rima.

In conclusione, tenendo conto di questi pochi esempi da "Twicknam Garden" e "The Paradox", si può dire che quanto affermava Lefevre a proposito della traduzione metrico-ritmica trova riscontri in queste versioni di Valduga. Leggendo i versi della poetessa che ho riportato sopra, non si può non constatare che lo schema rimico abbia avuto la priorità sul senso del testo. Ma non sono che casi isolati. In linea generale, Patrizia Valduga, pur aderendo a forme chiuse, ha comunque saputo dare vita a liriche italiane comprensibili e chiare, accompagnandole con la musica data dal metro e dalle rime. Non bisogna dimenticare che le strutture metrico-ritmiche, che Lefevre vedeva come una doppia schiavitù per il traduttore, contribuiscono in maniera significativa alla costruzione del testo poetico. Per il teorico della traduzione, infatti, il compito di un traduttore di opere letterarie è portato a termine quando ha reso il più fedelmente possibile il *valore comunicativo* e il *senso* del testo originale, e quando ha saputo trasferire gli elementi relativi a tempo, spazio e tradizione, impliciti nel testo di partenza, nella cultura ricevente del testo tradotto.

²¹³ A. Serpieri, "Il paradosso", in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 435.

5.3.4 RIPRODUZIONE E ALTERAZIONE DEGLI SCHEMI RIMICI, PAROLE IN RIMA

Nelle versioni di Valduga possiamo trovare alcuni schemi rimici leggermente diversi da quelli originali. Le alterazioni sono da imputarsi, più che alle rime imperfette (molto presenti), a precise scelte della traduttrice. Da quanto è emerso dall'analisi, sembra che i maggiori cambiamenti alla struttura rimica siano dovuti all'uso, in posizione finale del verso, di quei termini che costituiscono l'argomento della lirica in questione, o, comunque, termini-chiave della poesia donniana. In questo paragrafo intendo analizzare le parole-rima (in parte anticipate con "The Triple Fool" e "The Paradox"), le alterazioni alla struttura delle rime rispetto all'originale inglese, ed esempi di concentrazione lessicale nei versi: caratteristiche che si presentano in concomitanza l'una con l'altra.

Le parole-rima più ricorrenti nelle versioni di Patrizia Valduga da John Donne sono 'amore' e 'muore', ma anche 'dolore'. Con questi vocaboli, la poetessa non fa che sottolineare l'intreccio tra amore e morte presente in numerose liriche donniane, e che Campo ha definito 'bagliore sepolcrale'.²¹⁴ I componimenti che contengono le parole 'amore' e 'muore' in rima sono numerosi; ed è per questo che ho deciso di esaminare i casi più interessanti. Vediamoli nel dettaglio.

Inizio con i versi finali di "The Flea", dove troviamo termini importanti per la lirica. In questo componimento, Donne rivisita il tema convenzionale della pulce, che ha la possibilità di muoversi e toccare il corpo della donna amata; al contrario dell'amante che, invece, non può godere di quel contatto fisico. In "The Flea", però, l'io lirico cerca di convincere la donna a concedersi, spiegandole che, avendo la pulce succhiato il sangue di entrambi, sono come sposati; nel Medioevo, infatti, si pensava che il rapporto sessuale consistesse anche in un mescolamento del sangue dei due. La donna non pare convinta e schiaccia con l'unghia il parassita; sebbene l'amante avesse sostenuto che la pulce, succhiandole il sangue, l'avrebbe indebolita. Questa la conclusione della lirica:

Yet thou triumph'st, and say'st that thou
Find'st not thyself, nor me the weaker now;
'Tis true, then learn how false, fears be;
Just so much honour, when thou yield'st to me,
Will waste, as this flea's death took life from thee.

(Donne, vv. 23-27)

E tu trionfi e dici che né te
ora trovi più debole, né me.
Vero; ora vedi che è falso il timore:
se ti concedi perdi tanto onore
quanta vita ti prese colei che muore.

(Valduga, vv. 23-27)

²¹⁴ C. Campo, "Note", in J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, cit., p. 105.

Nella versione italiana vediamo che i termini ‘timore’ e ‘onore’, benché presenti nell’originale (‘fears’ e ‘honour’), sono in posizione di rima e concettualmente legati, perché riguardano le paure della donna nel concedersi. Infine, il sintagma verbale “colei che muore” sembra una modifica per far quadrare lo schema delle rime.

Una scansione di rime come quelle descritte per “The Flea” può essere riscontrata nella parte finale di “The Apparition”. Di nuovo, Donne reinterpreta un altro tema della sonettistica petrarchista: l’amante, ucciso dal disprezzo dell’amata, diviene un fantasma. In questo caso però, il fantasma torna dalla donna, la sorprende con un altro uomo, e scopre la promiscuità di lei che si negava. Alla fine della lirica, il locutore dice alla donna:

What I will say, I will not tell thee now
Lest that preserve thee; and since my love is spent,
I’d rather thou should’st painfully repent,
Than by my threat’nings rest still innocent.

(Donne, vv. 14-17)

Quello che ti dirò non dico qui,
ché può salvarti; finito il mio amore,
preferirei pentimento e dolore
che, alle mie minacce, altro pudore.

(Valduga, vv. 14-17)

In questi versi, le parole-rima di mio interesse sono “amore : dolore : pudore”; il pudore è quello che la donna fingeva con il locutore della lirica. I vv. 16-17 sono condensati dal punto di vista lessicale: il sintagma verbale “thou should’st painfully repent” viene tradotto con i due sostantivi ‘pentimento e dolore’; l’altro sintagma verbale “[thou] rest still innocent” viene reso con ‘pudore’.

In altri versi di questo componimento, possiamo vedere che lo schema delle rime è lievemente alterato rispetto all’originale. Vediamo, intanto, nel dettaglio i versi di mio interesse:

When by thy scorn, O murd’ress, I am dead,
And that thou think’st thee free
From all solicitation from me,
Then shall my ghost come to thy bed,
And thee, feign’d vestal, in worse arm shall see;
Then thy sick taper will begin to wink,
And he, whose thou art then, being tired before,
Will, if thou stir, or pinch to wake him, think
Thou call’st for more,
And in false sleep will from thee shrink [...].

Quando al tuo sprezzo, la vita
lascierò, e ti crederai in libertà
da ogni mia urgenza, al tuo letto verrà
il mio fantasma e, vestale mentita,
tra braccia peggiori scoprirà.
La candela malata tremerà
e lui che ti avrà avuta, stanco ormai,
che tu abbia ancora voglia penserà
se, agitandoti, lo pizzicherai,
e in finto sonno a te si negherà.

La struttura originale, dell'intero componimento, è ABBABCDCDCEFFEGGG, mentre quello di Valduga è ABBABBCBCBDEEDFFF, e sembra avere una maggiore regolarità. Infatti, possiamo vedere quattro versi a rima alternata, un distico a rima baciata, quattro versi a rima incatenata, poi quattro a rima ancora alternata e infine tre versi a rima baciata. Va notato che, per questa lirica, le variazioni rimiche sono state introdotte per mantenere rime desinenziali ossitone, ottenute con verbi al futuro, previsti nell'originale. Sia le rime desinenziali sia le rime ossitone sono molto sfruttate dalla poetessa, in questa come in altre liriche. Le rime desinenziali ossitone coinvolte nel cambiamento dello schema rimico, ai vv. 5-10, sono “scoprirà : tremerà : penserà : negherà”.

Anche nella traduzione di “Aire and Angels” lo schema delle rime è stato lievemente modificato per far rimare la parola ‘amore’. Lo schema rimico originale del componimento è ABBABACDCDDDEEE per entrambe le strofe; in versione italiana, per la prima stanza, si ha invece ABBABACDCDDCEE. Nella seconda strofa abbiamo solo un lieve cambiamento dovuto ad una rima baciata imperfetta, per cui lo schema è ABBAAACDCDDEEE.²¹⁵ Per questioni di chiarezza, metto a confronto tutta la prima quartina:

Twice or thrice had I loved thee.	Due o tre volte ti ho amata
Before I knew thy face or name:	senza sapere di te volto e nome. Così
So in a voice, so in a shapeless flame,	in una voce, in una fiamma informe si
Angels affect us oft, and whorshipp'd be;	rivela a noi un angelo e è adorato.
Still when, to where thou wert, I came	Anche giunto dove tu eri, lì
Some lovely glorious nothing I did see.	un dolce splendente niente ho trovato.
But since my soul, whose child love is,	Ma poi che l'anima mia di cui amore
Takes limbes of flesh, and else could nothing do,	è figlio si veste di carne o nulla può,
More subtle than the parent is,	s'incarna anche amore che spessore
Love must not be, but take a body too,	minore di quella avere non può.
And therefore what thou wert, and who,	E che mai fossi, e chi perciò

²¹⁵ In versione originale leggiamo (vv. 15-20): “Whilst thus to ballast love, I thought | And so more steadily to have gone, | With wares to sink admiration, | I saw, I had love's pinnace overfraught; | Every thy hair for love to work upon | Is much too much, some fitter must be sought”. La traduzione di Valduga è: “Mentre così pensavo zavorrare | amore a più stabile navigazione, | di merci da affondare ammirazione, | mi vidi il vascello sovraccaricare, | che un solo capello è troppo onere | per amore, ben altro è da cercare”. La rima imperfetta di cui parlavo è tra ‘onere’ e ‘cercare’.

I bid love ask, and now
That it assume thy body, I allow,
And fix itself in thy lip, eye, and brow.

(Donne, vv. 1-14)

di chiedere intimai a Amore
e lascio che il tuo corpo assuma ora
e su labbra occhi e fronte abbia dimora.

(Valduga, vv. 1-14)

I versi di mio interesse sono i vv. 7-12 della versione italiana, dove lo schema è CDCDDC, e non CDCDDE come nella versione inglese. Il cambiamento è avvenuto al v. 12, che ha una rima in –ore, (‘Amore’, infatti) invece che in –ora, come nei due versi che seguono.

La seconda strofa non contiene ulteriori alterazioni dello schema metrico. Troviamo però il termine ‘amore’ in posizione di rima per ben tre volte, a differenza della versione inglese, che non presenta mai quella parola in tale posizione. Vediamo il brano:

For, nor in nothing, nor in things
Extreme, and scatt’ring bright, can love inhere;
Then as an Angel, face and wings
Of air, not pure as it, yet pure doth wear,
So thy love may be my love’s sphere;

(Donne, vv. 21-25)

Perché né in niente né in cose estreme
e di troppo splendore vive amore.
Come a un angelo volto e ali insieme,
non quanto lui ma puri, cinge l’aria, al mio amore
così sfera può essere il tuo amore.

(Valduga, vv. 21-25)

Il termine ‘amore’ appare alla fine dei vv. 22, 24 e 25 della versione italiana: ciò è stato possibile grazie al posizionamento alla fine del verso dei sintagmi “al mio amore” e “il tuo amore”, che in versione originale sono contenuti nello stesso verso, il v. 25.

5.3.5 VOCI MONOLOGANTI E VOCI DIALOGANTI

Esaminando alcune versioni di Valduga da John Donne, ho riscontrato una intensificazione della dimensione drammatica delle liriche. La poetessa è riuscita a raggiungere questo effetto tramite l’inserzione di apostrofi o trasformando alcune voci verbali in allocuzioni. La presenza di voci monologanti o dialoganti all’interno delle liriche è un tratto che accomuna Patrizia Valduga al poeta inglese. La differenza è che in John Donne l’interlocutore è sempre muto, mentre nelle liriche di Valduga ha la possibilità di esprimersi. Comunque sia, nelle raccolte di Valduga, *Donna di dolori* (1991), *Corsia degli incurabili* (1996) e *Cento quartine e*

altre storie d'amore (1997) sono voci di donna ad esprimersi nelle strofe. Vediamo adesso come Valduga riesce ad ottenere un effetto di maggiore drammaticità nelle traduzioni.

Nella prima strofa di “The Blossom”, l’io lirico si rivolge ad un fiore, poi, nella seconda strofa e nei primi due versi della terza, al proprio cuore. I restanti versi della terza strofa (vv. 19-24) contengono l’immaginata replica del cuore. Nella quarta strofa l’amante riprende la parola:

Well then, stay here; but know,	Bene, resta. Ma sappi che una volta rimasto,
When thou hast stay'd and done thy most;	fatto tutto il possibile, per una donna è
A naked thinking heart, that makes no show,	solo una specie di fantasma e basta
Is to a woman, but a kind of Ghost;	un nudo cuore che pensa, che non fa mostra di sé.
How shall she know my heart; or having none,	Come potrà conoscerti, o, senza averne alcuno,
Know thee for one? (Donne, vv. 25-30)	in te vederne uno? (Valduga, vv. 25- 30)

Da un confronto, si può notare che al v. 29 dell’originale l’amante sta ponendo interrogativi sul futuro comportamento dell’amata (“How shall she know my heart”), ma in traduzione egli si sta ancora rivolgendo al cuore (“Come potrà conoscerti”): l’io lirico lo interpella di nuovo, anche dove nell’originale non era prevista l’allocuzione. Sembra che con questa soluzione Valduga abbia potuto recuperare il riferimento a una seconda persona singolare che si era perso al v. 26 con un impersonale “fatto tutto il possibile”. Nei versi sopra riportati possiamo anche vedere come la poetessa abbia tradotto in modo conciso e incisivo l’imperativo che apre il v. 25 con “Bene, resta [...]”, con cui il locutore replica. Notiamo anche che l’espressione “e basta” al v. 27 è molto colloquiale.

Anche in un’altra traduzione troviamo un espediente simile, che accresce la drammaticità del componimento rispetto all’originale. Sto parlando della traduzione di “The Damp”, in cui l’amante cerca di convincere l’amata a concedersi a lui. L’azione di persuasione del locutore è sottolineata proprio dai modi verbali scelti da Valduga, situati nella prima e nell’ultima strofa. Nella prima stanza, l’amante descrive una scena futura: dopo la sua morte, amici e medici dissezioneranno il suo cadavere per capire le cause del decesso; poi gli troveranno nel cuore il ritratto della donna. Solo in quel momento “You think a sudden damp of love | will through all their senses move” (vv. 5-6). In italiano leggiamo: “credimi, d’umidore improvviso | ogni loro senso sarà intriso”. ‘Credimi’, dice questo amante, nella nostra lingua. Non solo si sta rivolgendo direttamente all’amata, ma, a differenza dell’originale, lo fa tramite un imperativo, nel tentativo di persuaderla. Lo stesso succede nel distico finale. Dopo averla

esortata ad abbandonare i convenzionali atteggiamenti della donna petrarchesca, sdegno ed onore, l'uomo rende esplicite le sue *avances* e conclude (vv. 23-24): “[...] you shall find then, | Naked, you have odds enough of any man”. Noi leggiamo (v. 24): “[...] nuda, credi, assai vantaggio su ogni uomo possiedi”. In questo verso si è avuto lo stesso passaggio da un modo affermativo a uno imperativo. Inoltre, ancora al v. 24, la trasposizione da inglese a italiano ha avuto come esito l’attivazione di un doppio senso osceno che non era previsto nell’originale, ma che è del tutto funzionale al componimento, e che coinvolge la preposizione ‘su’. Questo doppio senso italiano recupera quello dei verbi inglesi ‘to kill’ e ‘to die’, persi ai vv. 16 e 21 della versione originale.

5.3.6 COLLOQUIALITÀ IN POESIA

Un tratto tipico della poesia di Valduga è la commistione di stili, in cui l’aulico si mescola al corporeo, all’iperletterario e al parlato. Si può trovare traccia di questo anche nelle sue traduzioni da John Donne. Non a caso, Guglielmi, nella postfazione a *Canzoni e Sonetti*, ricorda che “[la] parola [...] ora si legge nella forma viva e contemporanea della nostra lingua poetica, dopo l’assunzione del parlato nei registri alti della meditazione poetica”.²¹⁶

I caratteri distintivi della poesia di Valduga sono stati così riassunti da Charles Jernigan e Irene Marchegiani, che hanno tradotto in inglese alcune delle *Cento Quartine* della poetessa:

*From a multiplicity of registers, a few prevail and can be recognized as most distinctive of Valduga’s poetry: one extremely sophisticated and literary, and one close to the spoken language, or, in other words, one sublime and one almost satiric and very physical. However, they are amalgamated together and constitute a third language sprouting from them, in which all elements are well balanced.*²¹⁷

Nelle traduzioni di Valduga da Donne, la commistione di stili può essere giustificata con il fatto che il poeta inglese, in alcuni casi, attinge allo strato linguistico del colloquiale e del familiare. Infatti, per questo studio, mi sono limitata ad individuare solo le espressioni dell’italiano colloquiale nelle versioni della poetessa.

²¹⁶ G. Guglielmi, “Postfazione”, in J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, cit., p. 94.

²¹⁷ <http://userhome.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/jit/JIT3-2.pdf>, pp. 60-67. Corsivi miei.

Vediamo, a valore di esempio, alcune domande retoriche e attacchi che, oltre ad essere caratterizzati da una certa intensità, si rifanno al linguaggio quotidiano e colloquiale della lingua inglese, trasposti efficacemente dalla poetessa. Possiamo vedere il primo verso di “Break of day”: “ ’Tis true, ‘tis day; what though it be?”, che Valduga rende con “È vero, è giorno, ma che sarà mai?”. La stessa situazione si ripete nel verso d’apertura di “The Flea”: “Mark but this flea [...]”, che diventa: “Ma guarda questa pulce”, dove l’inizio di una frase con ‘ma’ è tipico del linguaggio di tutti i giorni. E ancora, in “The Blossom”: “Alas, if you must go, what’s that to me?” replicato in “Ahi, che m’importa se tu devi andare?”.

5.3.7 SCELTE LESSICALI

Analizzando le traduzioni di Valduga, si possono riscontrare alcune soluzioni traduttive degne di nota. Tra quelle rilevate rientrano modifiche a livello lessicale fatte indipendentemente dall’originale: Valduga, cioè, invece di tradurre una parola inglese con il suo corrispettivo italiano, ne impiega un’altra diversa. Tuttavia, gli interventi della poetessa sono sempre compiuti nel rispetto della tematica della lirica originale, o del ritmo della versione italiana (vedi “The Computation”). Anche Cristina Campo e Armanda Guiducci hanno operato in modo simile, ma in modo più estensivo rispetto a Patrizia Valduga. In questo paragrafo, mi limito a riportare brani che presentano modifiche che sottolineano e ribadiscono la promiscuità e l’infedeltà femminili, argomento di alcune liriche amoro-se donniane.

Già in “Song, go, and catch a falling star”, il secondo componimento della raccolta di Valduga, troviamo un primo esempio di messa in rilievo a livello lessicale. L’io lirico esprime così tutta la sua incredulità circa la fedeltà femminile:

Though she were true, when you met her,
And last, till you write your letter,
Yet she
Will be
False, ere I come, to two, or three.

(Donne, vv. 23-27)

Benché, fedele quando l’hai incontrata,
fedele finché scrivi sia restata,
è certo che
prima di veder me
già ne avrebbe ingannati due o tre.

(Valduga, vv. 23-27)

Al v. 24, possiamo notare che l'aggettivo 'fedele' viene ripetuto a ribadire l'oggetto della discussione.

In "Woman's Constancy", affine per tema a "Song, go, and catch a falling star", troviamo un procedimento simile: vengono cioè sottolineati alcuni termini che caratterizzano la lirica. L'infedeltà della donna cui l'io lirico si rivolge viene messa in rilievo in questi versi:

Or, your own end to justify,
For having purpos'd change, and falsehood, you
Can have no way but falsehood to be true?

(Donne, vv. 11-13)

O, a difesa delle tue intenzioni,
risoluta a variare, e a mentire,
per essere sincera hai soltanto il mentire?

(Valduga, vv. 11-13)

Il verbo 'mentire' viene evidenziato attraverso la sua collocazione in posizione di rima. Il verbo 'mentire' va però a sostituire 'falsehood', che significa 'falsità', 'infedeltà', che nel componimento si oppone a 'true', 'sincera', 'fedele'. Quel verbo, comunque, è giustificabile perché attinente ai concetti di bugia e di menzogna, presenti in tutta la lirica. La sostituzione del sostantivo 'falsehood' con un verbo, 'mentire' (come succede anche con 'change', tradotto con il verbo 'variare'), è indicativo della tendenza di Valduga a trasformare i sostantivi inglesi in verbi italiani, e della sua predisposizione a porre i verbi in posizione di rima, ottenendo così rime desinenziali. Lo abbiamo già visto con il componimento "The Apparition", e lo vedremo, un'altra volta, in "Woman's Constancy". Ancora in questa lirica, il tema dell'infedeltà viene introdotto entro i primi dieci versi della lirica. Ai versi 6-10, l'uomo si chiede se la donna, con cui si è unito un giorno intero e di cui conosce la tendenza all'infedeltà, il giorno dopo sosterrà

[...] that oaths made in reverential fear
Of Love, and his wrath, any may forswear?
Or, as true deaths true marriages untie,
So lovers' contracts, images of those,
Bind but till sleep, death's image, them unloose?

(Donne, vv. 6-10)

che quando si giura in sacrale paura
di Amore e di sua ira, anche si spergiura?
O come vera morte scioglie le vere unioni,
ogni patto d'amante, loro immagine, lega
fin che sonno, immagine di morte, lo dislega?

(Valduga, vv. 6-10)

Innanzitutto, sottolineo la rima interna al v. 6 che si riverbera sul verso successivo (“giura : paura : spergiura”), dovuta al cambiamento del sostantivo ‘oaths’ in un verbo impersonale, ‘si giura’. Ma ciò che volevo far notare è l’intrico di verbi che si negano l’un altro: ‘si giura’ – ‘si spergiura’, ‘lega’ – ‘dislega’. ‘Dislega’, specialmente, ribadisce l’azione di scioglimento di promesse e giuramenti.

Il locutore di “The Indifferent”, invece, esprime così uno dei suoi tanti dubbi sui vantaggi dell’essere fedeli (vv. 17-18): “Must I, who came to travail thorough you, | Grow your fixt subject, because you are true?”. Nella versione italiana si legge (vv. 17-18): “Devo patire, giunto su di voi di passaggio, | da vostra fedeltà eterno servaggio?”, dove il corrispettivo di ‘patire’ è assente nel testo inglese. Tale aggiunta è ammissibile nel monologo di un uomo che è disposto ad amare qualsiasi donna purché non voglia legami. Per uno così, una relazione stabile non può che essere un patimento. In aggiunta, nel distico italiano si può notare un esplicito ammiccamento sessuale nell’espressione “giunto su di voi”, che va a recuperare doppi sensi osceni inglesi altrimenti inespriuibili in italiano, come – un esempio fra i tanti che si possono fare per questa lirica – nel verbo ‘to do’ al v. 11.

In una occasione, Valduga traduce senza quasi apportare cambiamenti, componendo un verso ricco di assonanze, caratterizzato da un poliptoto. Il verso è l’ultimo di “The Computation”. Qui, il parlante, giunto alla fine del computo iperbolico delle ore che ha passato senza la sua amata, nella chiusa rivela il suo stato di fantasma perché ucciso dall’assenza della donna, e conclude con: “[I] am, being dead, Immortal; can ghosts die?”. Il verso di Valduga riporta: “morto, sono immortale: può un’anima morire?”. Vediamo che il poliptoto investe le parole ‘morto’, ‘immortale’ e ‘morire’, che sono le traduzioni precise dei rispettivi termini inglesi, mentre ‘ghosts’, che in inglese ha il doppio significato di ‘fantasma’ e ‘spirito’, è stato trasformato in ‘anima’ forse per creare assonanze e consonanze nella versione italiana. In tutto il verso tradotto, risuonano le vocali /a/, /i/ e /o/ (‘immortale’, ‘anima’, ‘sono’, ‘morto’, ‘morire’), e le consonanti /m/, /r/ e /t/ (‘immortale’, ‘anima’, ‘morto’, ‘morire’).

5.3.8 CONCLUSIONI

La lettura e l’esame delle liriche tradotte da Patrizia Valduga chiariscono bene i risultati di una traduzione che abbia come ‘dominante’ delle istanze poetiche ben precise. Valduga traduce esclusivamente in strutture chiuse, e ciò ha necessariamente avuto conseguenze sul risultato finale. Le sue versioni sono molto concise, e altrettanto musicali; le strutture ritmiche

donniane sono state trasposte in lingua italiana subendo pochissime variazioni: impresa ben ardua che richiede grande competenza tecnica. Sembra inoltre che gli schemi rimici pongano in evidenza i termini-chiave della lirica donniana e forse anche della poesia di Valduga ('amore', 'muore', 'dolore'), o di alcuni componimenti in particolare. Molto interessante è il gioco di rime in "Woman's Constancy" che, oltre a intensificare il tema del componimento, illustra come Valduga faccia un uso piuttosto estensivo delle rime desinenziali, talvolta ottenute con la trasformazione dei sostantivi inglesi in verbi italiani.

Ma esiste anche il risvolto della medaglia della trasposizione metrico-ritmica. La costrizione data da un numero prestabilito di versi e dallo schema delle rime può avere effetti negativi sulla trasmissione del senso delle liriche, che talvolta possono risultare poco chiare senza l'ausilio di note o la padronanza della lingua inglese, come abbiamo visto con "Twicknam Garden" e "The Paradox".

Infine, alcune delle modifiche a livello lessicale introdotte dalla poetessa sottolineano l'immagine di John Donne come poeta libertino e sensuale di cui ho discusso nel capitolo precedente.

5.4 L'AMORE E IL MALE: SULLA TRADUZIONE DI ARMANDA GUIDUCCI

Il volume che contiene le traduzioni di Armanda Guiducci, dal titolo *L'amore e il male*, è uscito nel 1996, a quattro anni dalla scomparsa della scrittrice. La raccolta venne quindi pubblicata postuma, per il volere del marito, Roberto Guiducci. Egli, per primo, ha messo insieme le prove di traduzione, manoscritte, della moglie, le ha dattilografate e inviate a Donatella Pallotti, che così ha riassunto la storia di queste traduzioni da John Donne:

Armanda Guiducci ha letto, studiato e tradotto John Donne, per oltre trent'anni, con interruzioni e riprese, abbandoni e ritorni fino all'ultimo definitivo distacco. [...] Roberto Guiducci [...] ha pazientemente raccolto e messo insieme, sottraendoli al silenzio, una miriade di appunti, commenti, annotazioni che l'Autrice ha 'sparsamente' fissato nel corso del tempo, dando un lavoro che è l'espressione di un felice connubio di immediatezza, creatività e acuta intuizione.²¹⁸

²¹⁸ Risvolto di copertina in *L'amore e il male*, cit.

Ma le vicissitudini di queste versioni non sono ancora finite. Dopo la revisione da parte di Pallotti, un'altra, per questioni di ritmo e suono, ancora di Roberto Guiducci. Tutte queste premesse sono fondamentali per la questione dell'autorialità dei testi tradotti. Oltre ad essere uscite postume, le traduzioni hanno subito numerose rielaborazioni non dovute alla mano di Armanda Guiducci, che "con tempo e mondo a sufficienza",²¹⁹ le avrebbe sicuramente riviste e corrette. Inoltre, dato che nel testo non viene mai indicato l'intervento estraneo, spesso è lecito chiedersi se certe soluzioni traduttive siano da attribuire totalmente ad Armanda Guiducci.

5.4.1 ANDAMENTO DISCORSIVO

Nella nota ai testi e alla traduzione contenuta in *L'amore e il male*, Guiducci espone il criterio da lei seguito nella trasposizione poetica, e le problematiche affrontate. Questo metodo consiste nella "[...] fedeltà testuale la più rigorosa possibile".²²⁰ Il criterio, però, implica delle conseguenze: come comportarsi con gli schemi metrici usati da Donne, con i nessi logici discorsivi, con la possibilità di una traduzione in prosa anziché in versi.

Scartata la possibilità di una resa in metri italiani, oppure in prosa, risulta altrettanto impossibile l'inserimento di tutti quei nessi logici che giocano un ruolo fondamentale nella poesia donniana. Diminuendoli nel numero, però, si andrebbe ad intaccare il tono "raziocinante, [...] analitico, [...] la discorsività e colloquialità, l'antilirismo"²²¹ delle poesie. In esse, in effetti, predomina un tono più drammatico e discorsivo che propriamente lirico, caratterizzato inoltre da variazioni prospettiche all'interno del processo di comunicazione. In "The Funerall", per esempio, è presente una sottile incongruenza grammaticale che riproduce gli aggiustamenti, 'in tempo reale', della frase nel momento in cui si parla, tipica quindi del registro parlato. Si tratta del mutamento di modo e soggetto che avviene all'interno del primo verso della lirica amorosa ("*Who ever comes to shroud me, do not harme* | Nor question much [...]"),²²² nel quale si passa da un tempo indicativo e un soggetto in terza persona singolare ad un imperativo, e quindi ad un soggetto in seconda persona. Tuttavia, "do not harme" potrebbe essere anche un congiuntivo. Di fronte a questa ambiguità, Campo e Guiducci operano in modo simile, scegliendo una delle due opzioni. Campo sceglie il modo congiuntivo ("*Chi verrà a coprirmi della sindone* | non *turbi* né troppo *interroghi*", ai vv. 1-2); anche in Guiducci opta per

²¹⁹ D. Pallotti, "Nota introduttiva", in J. Donne, *L'amore e il male*, cit., p. VII.

²²⁰ A. Guiducci, "Della presente scelta e traduzione", in J. Donne, *L'amore e il male*, cit. p. 115.

²²¹ *Ibid.*, p. 116.

²²² J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 58. Corsivo mio.

lo stesso modo verbale, e traduce: “*Chi mai verrà per pormi nel sudario | né sciupi né interroghi troppo*”: entrambe le traduttrici sembrano preferire una certa regolarità, ed eliminano la dimensione allocutiva presente invece nell’originale.

La strada intrapresa da Armanda Guiducci, che lei stessa ha definito “[...] l’operazione più rispettosa che si è tentato di fare”²²³ per la traduzione delle liriche e delle prose contenute in *L’amore e il male*, è quella di riprodurre l’andamento discorsivo dell’originale, cercando di non sacrificarne le tortuosità delle frasi e “i piccoli nodi sintattici”.²²⁴ Guiducci ha inoltre provato a mantenere lo stesso ordine, molto importante in Donne, di parole e proposizioni dell’originale, nei limiti imposti dalla sintassi italiana. E lo ha fatto con risultati apprezzabili. Infatti, ad una comparazione – anche cursoria – delle traduzioni di Guiducci con le altre versioni, possiamo trovare riscontri del suo metodo traduttivo.

Le versioni di Guiducci sono sostanzialmente diverse da quelle di Campo e di Valduga: Guiducci riproduce con successo, in italiano, la ‘discorsività’ e la complessità del ragionamento dell’originale. Vediamone ora degli esempi.

In una lirica amorosa, “*Lovers infinitesse*”, Guiducci ha dato prova di maestria nell’unire, in traduzione, l’andamento raziocinante del ragionamento donniano a una certa chiarezza. “*Lovers infinitesse*” è un componimento in cui l’io lirico indaga “in profondità la natura incolumabile del desiderio amoroso”,²²⁵ sviluppando “il tema con acrobatiche argomentazioni.”²²⁶ Riporto tutta la seconda quartina – adatta a esemplificare il funambolismo della lirica – per mostrare quanto, in essa, la scrittrice abbia mantenuto un elevato numero di congiunzioni:

*Or if then thou gavest mee all,
All was but All, which thou hadst then;
But if in thy heart, since, there be or shall,
New love created bee, by other men,
Which have their stocks intire, and can in teares,
In sighs, in oaths, and letter outbid mee,
This new love may beget new feares,
For, this love was not vowed by thee.*

*O se m’hai dato, allora, veramente tutto,
quel tutto era quello che tu avevi allora.
Ma se da allora c’è o ci sarà nel cuore
un nuovo amore da altri suscitato,
che hanno reserve intatte in lacrime, sospiri,
in voti e lettere, e la vincono su di me,
un nuovo amore può dare nuove angosce
perché, per questo, tu non hai impegno.*

²²³ A. Guiducci, “Della presente scelta e traduzione”, in J. Donne, *L’amore e il male*, p. 116.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ A. Serpieri, “Introduzione a ‘Lovers Infinitesse’”, in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 170.

²²⁶ *Ibid.*

And *yet* it was, thy gift being generall,
The ground, thy heart is mine, what ever shall
Grow there, deare, I should have it all.

(Donne, vv. 12-22)

Prima, invece, totale fu il tuo dono.
Il terreno, il tuo cuore, è mio, qualunque cosa
vi crescerà, dovrei, cara, averlo tutto.²²⁷

(Guiducci, vv. 12-22)

Già a colpo d'occhio si nota che Guiducci ha mantenuto gran parte delle parole che servono a modulare il discorso sia sul piano logico sia temporale: in questa strofa sono presenti due volte la congiunzione disgiuntiva ('or', vv. 12 e 14), l'avversativa 'but' (v. 14), la congiunzione 'for' (v. 19) e tre volte due avverbi temporali ('then' ai vv. 1 e 2, e 'since' al v. 3). Al v. 20, la scrittrice aggiunge un avverbio temporale ('prima'), del tutto funzionale alla ricostruzione di un passato che si oppone al presente dell'enunciazione.

Il criterio di mantenere, nel limite del possibile, le parole grammaticali, che rendono argomentative le poesie di Donne, presenta tuttavia sia vantaggi sia svantaggi. Il vantaggio è costituito dalla fedeltà stilistica all'originale; lo svantaggio è quello di appesantire il dettato italiano.

A mio parere, però, in traduzione sono giustificabili sia la presenza sia l'eliminazione di queste parole. A riprova del peso che hanno questi termini, è utile segnalare due casi: uno è tratto dal sonetto sacro "Batter my heart" (vv. 12-14), e l'altro dalla lirica amorosa "The Extasie" (vv. 71-72), e per entrambi riporto anche la traduzione di Campo, in modo da illustrare meglio la differenza tra le due soluzioni traduttive:

Take mee to you, imprison mee, for I
Except you'enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish mee.²²⁸ (Donne, vv. 12-14)

rapiscimi, imprigionami: se tu
non m'incateni non sarò mai libero,
casto mai se tu non mi violenti. (Campo, vv. 14-16)

prendimi, imprigionami, giacché
a meno che non m'incateni, non sarò mai libero,

²²⁷ Corsivi miei.

²²⁸ J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 328.

e neppure casto mai, se tu non mi violenti. (Guiducci, vv. 12-14)

Dal raffronto, vediamo che la congiunzione ‘for’, al v. 12 dell’originale, nella versione di Campo viene tradotta con ‘se’, introducendo un periodo ipotetico. Guiducci invece ha inserito un letterario ‘giacché’ (che introduce una proposizione causale), seguito, nel verso successivo, da ‘a meno che’ (che introduce una proposizione limitativa), che segna il passaggio al centro gravitazionale del componimento (i vv. 13-14 dell’originale). Tale passaggio però, nella versione di Guiducci, è rallentato da ben sei sillabe (‘giacché’ e ‘a meno che’), mentre in Campo da una soltanto (con ‘se’, che è al posto di ‘except’).

Anche per l’altro componimento, “The Extasie”, si ha un ulteriore rallentamento (v. 72) dovuto alle parole grammaticali:

Loves mysteries in soules doe grow,
But yet the body is his booke.²²⁹ (Donne, vv. 71-72)

i misteri d’amore crescono nelle anime
ma il nostro corpo è il libro dell’amore. (Campo, vv. 71-72)

i misteri d’amore crescono nell’anima
ma intanto il corpo è il libro dell’amore. (Guiducci, vv. 71-72)

Campo e Guiducci hanno optato per scelte piuttosto simili. Difatti, entrambe esplicitano con “dell’amore” l’aggettivo possessivo ‘his’. Indipendentemente da questo e dalla preferenza per un singolare o per un plurale (‘nelle anime’ contro ‘nell’anima’), la differenza tra le due versioni italiane sta nella traduzione della congiunzione ‘yet’. Guiducci sceglie di mantenerla: con ‘intanto’ sembra rafforzare l’avversativa e forse introduce un elemento temporale. Campo, invece, non traduce la congiunzione inglese, e aggiunge l’aggettivo possessivo ‘nostro’. Il risultato è diverso; ‘nostro’ è più musicale nel verso, probabilmente a causa della ripetizione della vibrante /r/ in tutto il distico: ‘misteri’, ‘amore’, ‘crescono’, ‘corpo’ e ‘libro’. Al contrario, il distico di Guiducci, come quello di “Batter my heart”, suona meno musicale ed è rallentato a causa dei nessi discorsivi.

²²⁹ J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 53.

In altri luoghi, invece, Armanda Guiducci rende i componimenti appena più compressi eliminando alcune parole grammaticali. Vediamone qualche esempio dal sonetto “Death, be not proud”:

<p>Death, be not proud, though some have called thee Mighty and dreadfull, for, thou are not soe, For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow, Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee.</p> <p style="text-align: right;">(Donne, vv. 1-4)</p>	<p>Morte non inorgoglire, anche se ti han [chiamata possente e tremenda, tu non lo sei: infatti, quelli che credi di travolgere non muoiono, povera morte, né tu puoi [uccider me. (Guiducci, vv. 1-4)</p>
--	--

Questi versi servono a dimostrare quanto Guiducci sapesse essere concisa e, allo stesso tempo, mantenere il carattere raziocinante delle poesie di John Donne. Vediamo che la versione inglese presenta per due volte la congiunzione ‘for’ a distanza ravvicinata (vv. 2 e 3), mentre non ne troviamo traccia nella versione italiana. La scrittrice ha scelto invece di impiegare la congiunzione ‘infatti’ (v. 3). Con questa soluzione traduttiva, Guiducci sposta lievemente il senso della frase. I vv. 3-4 della traduzione diventano la riprova di quanto sostenuto ai vv. 1-2, e non la spiegazione, come avviene nella versione originale con la congiunzione ‘for’. Ciononostante, la traduttrice mantiene intatta l’argomentazione del discorso.

5.4.2 FEDELTA' TESTUALE

Nel suo lavoro di traduzione, Armanda Guiducci ha cercato di mantenere l’ordine delle parole del testo inglese. Ad una prima comparazione tra le versioni della scrittrice e l’originale, mi è sembrato che non potesse esserci traduzione più naturale e scontata. Dopo il confronto con le versioni delle altre traduttrici, non ho potuto fare a meno di constatare che le traduzioni di Guiducci non sono così scontate. Inoltre, con gli *Holy Sonnets*, Guiducci sembra attenersi ancor di più ai testi in inglese, rispetto ai *Songs and Sonets*. Prima di passare ai sonetti sacri, vorrei soffermarmi brevemente sul distico finale di “Twicknam Garden”:

<p>O perverse sexe, where none is true but shee,</p>	<p>O sesso perverso, dove nessuna è fedele tranne lei,</p>
--	--

Who's therefore true, because her truth kills mee. fedele soltanto perché la fedeltà mi uccide.
 (Donne, vv. 26-27) (Guiducci, vv. 26-27)

Al v. 26, Armanda Guiducci mantiene lo stesso ordine delle parole dell'inglese, mentre il verso successivo mostra una frase ellittica.

Il medesimo ordine di parole della versione inglese in quella italiana si riscontra nel sonetto religioso "Since she whom I lov'd". Nella sezione del componimento che andrò ad esaminare, la riproduzione dell'ordine delle parole fa risaltare le acute scelte traduttive di Guiducci:

<p>Since she whom I lov'd hath payd her last debt To Nature, and to hers, and my good is dead, And her Soule early into heaven ravished, Wholly on heavenly things my mind is sett. Here the admyring her my mind did whet To seek thee God; so streames do shew their head.</p> <p style="text-align: right;">(Donne, vv. 1-6)</p>	<p>Da che colei che amavo pagò il suo estremo debito alla Natura, e ai suoi, ed il mio bene è morto, e presto in cielo fu la sua anima rapita, solo in celesti cose la mia mente indugia. Quaggiù, nell'ammirar lei, mi s'acui la mente nel cercar te, Dio; così, i fiumi esibiscono la fonte.</p> <p style="text-align: right;">(Guiducci, vv. 1-6)</p>
--	---

La versione di Guiducci bene esprime, a mio avviso, l'intensità emotiva dell'originale. I vv. 4-6 della traduzione sono particolarmente interessanti. Il v. 4 ricalca perfettamente l'andamento di quello inglese: la lettura di entrambe le versioni fluisce velocemente a causa della posizione del sintagma verbale a fine del verso, sintagma che permette la comprensione della quartina. La seconda metà del v. 4 contiene infatti la proposizione principale che regge i tre versi precedenti: regge di fatto tutta la quartina. L'impressione di fluidità è, per di più, aumentata dall'immagine dei "fiumi che esibiscono la fonte", come ha tradotto Guiducci, e dalla allitterazione tra 'fiumi' e 'fonte' che recupera quella imperfetta tra 'streams' e 'shew'. Inoltre, Guiducci, ancora al v. 4, traduce 'wholly' ('interamente') con 'solo', come ad indicare l'esclusività dell'attività mentale dell'io lirico.

I vv. 5 e 6 contengono il parallelismo tra "nell'ammirar lei" e "nel cercar te", non presente nel testo di Donne: "nell'ammirar lei" e "nel cercar te" corrispondono, in inglese, a "the admyring her" e "to seek Thee". Questa simmetria strutturale mette ulteriormente in relazione l'amore terreno con quello divino. L'analogia tra l'ammirazione della donna e la

ricerca di Dio è anche sottolineata dalla scelta di Guiducci per la traduzione dell'avverbio 'here' del v. 5, che suggerisce una contrapposizione spaziale, tra alto e basso, tra i due tipi di amore, implicita in inglese. Guiducci, infatti, non ha reso 'here' con il semplice 'qui', ma con il termine 'quaggiù', che rafforza il confronto tra l'amore terreno e quello divino, a cui si fa riferimento nella lirica con le due menzioni del paradiso, tramite il sostantivo 'heaven' al v. 3 e l'avverbio 'heavenly' al v. 4.

A differenza di Guiducci, Campo ha optato per una soluzione diversa: non traduce l'avverbio 'here':

	[...] tutta la mia mente è ferma
Wholly on heavenly things my mind is sett.	alle cose celesti.
Here the admyring her my mind did whett	Ammirarla affilò la mia mente
To seek thee God; so stremes do shew their head;	a cercarti, Signore. Così i torrenti svelano
(Donne, vv. 4-6)	la loro polla [...]. (Campo, vv. 4-7)

Come possiamo vedere dal raffronto, né in questi versi, né in quelli precedenti, o successivi, c'è traccia dell'avverbio di luogo: nella traduzione di Campo l'opposizione spaziale tra alto-basso; cielo-terra; amore divino-amore umano è offuscato.

Nella sua nota alle traduzioni, trattando delle conseguenze che derivano dall'aderenza alla frase inglese, Armanda Guiducci si è pronunciata anche su doppi o triplici sensi. Nella sua pratica traduttiva sostiene di aver tentato di comunicare almeno “[...] il più importante, senza rinunciare ad avvertire sensi secondari che potevano ‘echeggiare’ nell’originale”.²³⁰ Questo è infatti uno dei compiti cui è costretto il traduttore: disambiguare laddove possibile. In Guiducci, come in Valduga, i doppi sensi osceni sono mantenuti, anche se talvolta si trovano in luoghi testuali diversi da quelle originali.

In “The Canonization” troviamo un vocabolo che è stato aggiunto per comunicare un ammiccamento sessuale altrimenti incomunicabile in italiano. Al v. 28 della versione originale leggiamo: “Wee can dye by it, if not live by love”. La traduzione di Guiducci è anch'essa al v.

²³⁰ A. Guiducci, “Della presente scelta e traduzione”, in J. Donne, *L'amore e il male*, cit., p. 117. Un esempio di “questo senso poetico a più petali di Donne” può essere il verbo ‘reduc’d’ in “A Lecture upon the Shadow”. Questo verbo aveva i significati di ‘to bring back’, ‘to restore truth or right faith’, ‘to bring back from error’, ‘to bring to order, obedience or reason by constraint or compulsion’, ma anche ‘to diminish’. Ne risulta che ‘to reduce’ ha significati antitetici (almeno fino alla fine del ‘700), che generano doppie letture del componimento (Cfr. J. Westover, “Suns and Lovers: Instability in Donne’s *A Lecture upon the Shadow*”, *John Donne Journal*, 1998 (17), pp. 61-73).

28, dove si incontra l'aggiunta: "Venendo, possiamo morire d'amore, se non vivere d'amore". 'Venendo', ha scritto la poetessa; con l'inserzione di questo gerundio, si esplicita e si recupera il significato sessuale del verbo 'to die'.²³¹ Per di più, in questo verso, troviamo la ripetizione dello stesso complemento di specificazione, fatta indipendentemente dall'originale. Al posto di un semplice "possiamo morire", abbiamo: "possiamo morire d'amore", laddove 'd'amore' è l'esplicitazione del pronome 'it'. Con questo accorgimento, la poetessa precisa la causa 'di morte' della coppia e pone l'accento sul *modus vivendi* (ripetuto quindi due volte) di questi amanti, che, come martiri, testimoniano la loro fede (in questo caso il loro amore) in vita e in morte, se interpretiamo 'to die' con il suo significato principale. Infatti, da questo punto in poi, nella lirica originale si sviluppano immagini mortuarie, innescate dal significato principale del verbo 'to die'.

5.4.3 LINGUA POETICA

La fedeltà al testo originale – nei termini indicati dalla scrittrice – pone in piena luce ciò che rende poetiche queste traduzioni. In queste liriche, la poeticità emerge tramite precisi espedienti che coinvolgono il lessico.

La particolarità dei testi di Guiducci emerge ancor di più se questi vengono confrontati con il lavoro di Campo e Valduga. Se Campo è riuscita a dare vita a liriche che spiccano per l'acutezza delle scelte lessicali e per la paratassi, se Valduga ha prodotto in italiano componimenti concisi e con una struttura metrica ben riconoscibile, Guiducci ha cercato di far emergere la dimensione poetica dei componimenti attraverso determinate scelte lessicali.

Alcune soluzioni traduttive di Guiducci (che riguardano vocaboli o espressioni) sembrano 'stonature' nella versione italiana, rallentano la lettura del componimento, e producono un effetto di anormalità.

Come primo esempio, riporto integralmente i primi sei versi di "The Relique", in originale e in traduzione:

²³¹ Soluzioni traduttive di questo tipo sono dovute alla lontananza temporale che separa il testo di partenza dal testo di arrivo. In presenza di questa divergenza, ma soprattutto nel caso di lontananza geografica, il traduttore può 'intrufolare' informazioni per quei lettori che non sono a conoscenza di alcune implicazioni. Questo inserimento di brevi spiegazioni o di parafrasi porta inevitabilmente ad un arricchimento del testo, poetico o in prosa che sia (A. Lefevere, *Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint*, cit.).

When my grave is broke up againe
 Some second ghest to entertaine,
 (For grave have learn'd the woman-head
 To be to more then one a Bed)
 And he that digs it, spies
 A bracelet of bright haire about the bone.
 (Donne, vv. 1-6)

Quando verrà riaperta la mia tomba
 per ricevere un ospite diverso
 (hanno appreso le tombe la femminilità
 di servire da letto a più di uno),
 e chi l'andrà scavando scorgerà
 un braccialetto di capelli biondi intorno all'osso.
 (Guiducci, vv. 1-6)

La parola 'femminilità' traduce 'woman-head', un sostantivo inglese oggi inusuale, simile per struttura a 'maidenhead', che significa 'verginità'. Per associazione di suoni, idee e significati, 'maidenhead' si propone alla mente dell'anglofono, e si oppone alla femminilità adulta. Intenzione di Donne era forse di ironizzare sulla infedeltà e promiscuità delle donne, in questo componimento equiparate a tombe riaperte per 'intrattenere' un secondo ospite. Ma, in italiano, non è possibile riprodurre un simile gioco. Tuttavia, Guiducci, inserendo il termine 'femminilità', rende il testo meno prosastico e forse più poetico, e fa nascere nel lettore l'associazione tra la tomba e la promiscuità femminile.²³²

Un'altra espressione insolita si trova ancora in "The Relique": questa rimanda alla concezione medievale sui baci che, durante il Medioevo anglosassone, venivano scambiati al momento dell'arrivo e della partenza, ed erano considerati cibo dell'anima. La traduttrice ha mantenuto il riferimento al pasto (v. 28: "potemmo baciarci; ma non fra quei due cibi"), un riferimento forse un po' oscuro per il lettore odierno che non è a conoscenza delle relative nozioni. L'anomalia, discende, a mio avviso, dall'uso del plurale del termine 'cibo'.

Altrettanto inconsueto appare l'uso del plurale per una parola come 'sangue' ('sanguis') al v. 4 di "The Flea", termine che traduce l'originale 'bloods'.

Come ultimo esempio di uso inconsueto di termini italiani, cito alcuni versi da "The Funerall". In questa lirica, Donne richiama la proto-scienza anatomica del suo tempo, secondo la quale il corpo veniva animato da una rete nervosa che scendeva dal cervello, per poi diramarsi in tutte le membra:

For if the sinewie thread my braine lets fall
 Through every part,

Se il filo dei nervi dal cervello diramato
 dentro tutte le membra

²³² Cfr. la nota 2 di Serpieri al componimento "The Relique", in J. Donne, *Poesie*, cit., p. 390.

Can tye those parts, and make mee one of all.

(Donne, vv. 9-11)

può legarle e fare di tutte un me.

(Guiducci, vv. 9-11)

L'espressione "di tutte fare un me" non passa certo inosservata, visto l'uso del pronome personale oggetto 'me' come sostantivo.

Per offrire un confronto, possiamo trovare una scelta traduttiva meno estraniante, ma pur sempre insolita nella versione di Campo della stessa lirica. Campo scrive che i nervi "legano queste membra e fanno un tutto | di me [...]" (vv. 13-14 della versione italiana).

5.4.4 ECHI E RIMANDI TESTUALI

Dal raffronto tra originale e traduzione, emerge che Guiducci ha attuato cambiamenti, sostituzioni, aggiunte di termini ben precisi, proprio come avviene anche in Valduga e Campo. Guiducci non fa altro che sostituire parole dell'originale con altre – italiane – affini alla poetica donniana: in questo modo, si creano echi, collegamenti e richiami all'interno della stessa lirica o tra più liriche. Come, del resto, Antoine Berman, nell'opera *Pour une critique des traductions: John Donne*, auspicava che facesse un buon traduttore del poeta inglese.²³³

Il caso più illuminante di questi rimandi è la traduzione di "Witchcraft by a picture", che sembra legata, dal punto di vista lessicale, ad altri due componimenti donniani:

I fixe mine eye on thine, and there
Pitty my picture burning in thine eye,
My picture drown'd in a transparent teare,
When I looke lower I espie;
Hadst thou the wicked skill
By pictures made and mard, to kill,
How many wayes mightst thou performe thy will?

But now I have drunke thy sweet salt teares,
And though thou poure more, I'll depart;
My picture vanish'd, vanish feares,

Fisso l'occhio nel tuo, e lì
provo pietà della mia immagine che v'arde,
del suo naufragio in una tersa lacrima
nello spiarla scivolare giù.
Avevi tu l'arte condannata
Di uccider con feticci fatti e sfatti
quanti assassinii potresti perpetrare?

Ora, bevuto il sale dolce delle lacrime,
per quante tu ne spanda, mi dileguo.
Dissolto il mio ritratto, si dissolve la paura

²³³ A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, cit.

That I can be endamag'd by that art;
(Donne, vv. 1-11)

di venire danneggiato da quell'arte.
(Guiducci, vv. 1-11)

Nella prima strofa, leggiamo che il volto dell'amante si riflette nell'occhio dell'amata, e che l'immagine annega nelle lacrime (v. 3). Il cambiamento di Guiducci interessa il verbo inglese 'to drown': la scrittrice sceglie per la sua traduzione un'azione più specifica, quella del naufragio, che sembra ricollegarsi ad un topos della poesia petrarchesca.

Guiducci, al v. 9 della lirica originale, modifica il sintagma verbale; "mi dileguo" andrebbe a tradurre "I'll depart". Il verbo 'dileguarsi' assomiglia al dissolversi dell'immagine del volto nelle lacrime, e questa soluzione potrebbe essere stata influenzata da quella di Campo. La sua traduzione è infatti:

But now I have drunke thy sweet salt teares,
And though thou poure more, I'll depart;
My picture vanish'd, vanish feares,
That I can be endamag'd by that art;
(Donne, vv. 8-11)

Ma ora ho bevuto le tue dolci e salse
lacrime, e sebbene altre ne versi,
mi dileguo. Dissolto il mio ritratto,
i timori dissolti che mi nuoccia quell'arte.
(Campo, vv. 8-11)

Le frasi di Guiducci, "mi dileguo" e "Dissolto il mio ritratto, si dissolve la paura", richiamano quelle di Campo: "mi dileguo", "Dissolto il mio ritratto, | i timori dissolti [...]".

Inoltre, Guiducci traduce "made and mard" del v. 6 con "fatti e sfatti", trasformando il gioco fonico dell'originale in una coppia di verbi che riecheggia la traduzione del v. 3 di "The Anniversarie": "il sole stesso, che fa e disfa le stagioni", ma anche il v. 17 della versione italiana di "A Nocturnall upon S. Lucies day, being the shortest day", dove si legge: "[...] io son rifatto" (originale: "[...] I am re-begot").

Passiamo ora a "The Anniversarie". Al v. 3 della versione originale, si nota che il testo non riporta due verbi simili a 'made and mard', ma "[The Sun it selfe] which makes times, as they passe", vale a dire: "[il sole] che crea i tempi com'essi passano".²³⁴ La soluzione traduttiva di Guiducci è molto acuta, ed inoltre il verbo 'disfa' anticipa le immagini di morte presenti nei versi successivi (v. 6 e sgg.) di "The Anniversarie".

²³⁴ Il verso in lingua originale e la traduzione vengono da J. Donne, *Poesie*, cit., pp. 206-207. La traduzione è di Serpieri.

Infine, vorrei porre l'accento su quei termini che ricorrono spesso nella poetica di Donne, e che ritroviamo in "The Anniversarie" e in Shakespeare: si tratta di 'increased' (v. 19) e 'add' (v. 28), tradotti rispettivamente con 'moltiplicato' e 'addizioniamo', che ricordano moltiplicazioni in altri componimenti di John Donne.

Un altro componimento che pare abbia permesso un gioco di rimandi lessicali di grande portata, in cui lo scambio di termini donniani sembra non esaurirsi mai, è "The Extasie". Nella traduzione, si nota che i cambiamenti di Guiducci sono attinenti al tema del testo originale. La poetessa, cioè, non ha fatto che sostituire alcuni termini della versione originale con altri italiani coerenti al contenuto della lirica. La conseguenza di queste scelte è una traduzione di "The Extasie" ricca di rimandi intratestuali, ma anche di riferimenti all'interno del macrotesto poetico di Donne. Leggiamo la prima quartina di "The Extasie":

Where, like a pillow on a bed,
A Pregnant banke swel'd up, to rest
The violets reclining head,
Sat we two, one anothers best.

(Donne, vv. 1-4)

Là dove, come un guanciale su un letto,
un turgido pendio s'alzava a dar riposo
al capo reclinato di violette,
sedevamo noi due nelle vite legate.

(Guiducci, vv. 1-4)

Al v. 4 della traduzione, la scrittrice modifica un intero sintagma: "[...] one anothers best" – "l'uno il preferito dell'altra" – che diventa nella versione di Guiducci: "[...] nelle vite legate". L'aggettivo 'legate' si inserisce bene in questo testo: l'aggettivo è infatti contiguo a parole come 'congiunte' (v. 5), 'intrecciavano' (v. 7), 'innestare' (v. 9), 'unirci' (v. 10), delle quali solo 'intrecciavano' e 'innestare' (traduzioni di 'twisted' e 'entergraft') erano previsti dall'originale. Tutti questi termini si trovano concentrati nei versi seguenti:

Where, like a pillow on a bed,
A Pregnant banke swel'd up, to rest
The violets reclining head,
Sat we two, one anothers best.

Our hands were firmly cimented
With a fast balme, which thence did spring,
Our eye-beames twisted, and did thred

Là dove, come un guanciale su un letto,
un turgido pendio s'alzava a dar riposo
al capo reclinato di violette,
sedevamo noi due nelle vite *legate*.

Le nostre mani erano *congiunte* bene
da un balsamo vischioso che ne sgorgava.
I raggi degli sguardi *intrecciavano* e passavano

Our eyes, upon one double string;

i nostri occhi su un solo doppio filo.

So to'entergraft our hands, as yet

Innestare le mani, fino allora,

Was all the meanes to make us one [...].

era l'unico mezzo ad *unirci* insieme.²³⁵

(Donne, vv. 1-10)

(Guiducci, vv. 1-10)

Il campo semantico dell'intrecciarsi si accompagna, in questa lirica, anche a quello del mescolamento, dell'unione e della moltiplicazione. Allo stesso modo di "one anothers best", la traduzione di 'allay' (v. 56; grafia moderna: 'alloy') con 'legame' si inserisce in questo gioco di rimandi. Il termine 'allay' si trova nella quartina in cui il locutore rivaluta la dignità del corpo:

We owe them thanks, because they thus,

Dobbiamo esser grati perché, in questo modo,

Did us, to us, at first convey,

la prima volta ci han fatto incontrare,

Yeelded their forces, sense, to us,

e ci hanno concesso e le forze e i sensi.

Nor are drosse to us, but allay.

Così non sono scorie, ma legami.

(Donne, vv. 53-56)

(Guiducci, vv. 53-56)

Sebbene 'allay' significhi 'lega' (metallica),²³⁶ 'legame' è uno dei concetti-chiave del componimento. Perdendo il fuggevole accenno alla metallurgia, però, viene meno anche quel paragone (ormai familiare al lettore di John Donne) fra la coppia indissolubile e i processi che riguardano la fusione dei metalli, talvolta anche con accezioni alchemiche. È interessante notare anche il leggero cambiamento di sfumatura che si ha con l'introduzione del termine 'legame', al posto di 'lega'. Con la parola 'legame' si suggerisce un rapporto di reciprocità tra persone, in cui queste, nonostante il vincolo che le unisce, mantengono la loro individualità e indipendenza. Con il termine 'lega', utilizzato in un componimento in cui il tema centrale trae origine dall'estasi mistica con Dio, si suggerisce un'unione più completa, e forse la creazione di qualcosa di nuovo. I riferimenti all'estasi cristiana (la compenetrazione dell'individualità nel divino) e alla metallurgia dovevano far nascere nel lettore inglese l'idea che questi due esseri fossero andati incontro ad una compenetrazione totale, che invece non viene suggerita con il termine italiano 'legame'.

²³⁵ Corsivi miei.

²³⁶ Il termine 'allay' significava anche, all'epoca, "degree of purity or mixture of gold or silver, intrinsic quality" (*The Oxford English Dictionary* su cd-rom, cit.).

Ancora in “The Extasie”, con la traduzione del sostantivo ‘state’, Guiducci sembra stabilire una connessione con “A Valediction: forbidding mourning”. Al v. 15 di “The Extasie”, la parola ‘state’ è stata tradotta con ‘espansione’, che richiama l’aurea foglia di “A Valediction: forbidding mourning”. Vediamo i vari gruppi di versi a confronto per esemplificare i legami tra una lirica e l’altra:

As ’twixt two equall Armies, Fate,
Suspends uncertaine victorie,
Our soules, (which to advance their *state*,
Were gone out,) hung ’twixt her, and mee. (Donne, “The Extasie”, vv. 13-16)

Come fra due eserciti uguali, il Fato
lascia sospesa e incerta la vittoria,
le nostre anime (per avere un’*espansione*,
uscite fuori) stavan fra lei e me sospese. (Guiducci, “L’estasi”, vv. 13-16)

Our two soules therefore, which are one,
Though I must goe, endure not yet
A breach, but an *expansion*,
Like gold to aery thinnesse beate. (Donne, “A Valediction: forbidding mourning”, vv. 21-24)

Le nostre due anime, perciò, che sono una,
anche se devo partire, non subiscono
frattura, ma *dilatazione*,
come oro battuto in foglia aerea.²³⁷ (Guiducci, “Commiato: proibito rattristarsi”, vv. 21-24)

Vediamo quindi, da questo raffronto, che i concetti di ‘dilatazione’ ed ‘espansione’ sono più presenti rispetto all’originale.

Per continuare gli esempi degli echi di tipo lessicale, è utile vedere il v. 21 di “The Canonization”. Il verso inglese “We’are Tapers too, and at our owne cost die” è stato reso con “siamo anche ceri, e ci struggiamo a nostre spese”. Il significato del verso è molto complesso. Nella strofa in cui è contenuto il v. 21 si tratta del mistero di una coppia, in cui l’elemento femminile è emblematizzato dalla colomba, quello maschile dall’aquila. I due sono pure falene

²³⁷ Corsivi miei.

attirate dalla luce della candela, e sono anche la candela stessa. Per ottenere questa metafora, Donne ha reinterpretato uno dei tanti motivi della poesia petrarchesca: come la falena è fatalmente attratta dalla fuoco della candela, e vi brucia le ali, l'amante della convenzione poetica è attratto dalla bellezza dell'amata, e brucia dal desiderio. In questo componimento, però, sia la donna sia l'uomo sono falene, affascinate l'una dall'altra, e bruciano insieme nella passione reciproca. Tutto questo complesso sistema di metafore serviva a Donne per descrivere lo stato di reciprocità in amore tra l'uomo e la donna che, nonostante si consumino nella loro passione, rinascono, sublimandosi in un unico essere, la fenice, il mitico uccello che muore per autocombustione e risorge dalle proprie ceneri.²³⁸ Tornando al verso, vediamo che il verbo 'to die' è stato suggestivamente trasposto con "ci struggiamo", che viene ripetuto successivamente nella lirica con un doppio senso osceno. Il verbo 'struggersi', non previsto dall'originale, si inserisce legittimamente in questa lirica, a causa dell'alta frequenza del verbo 'to melt' nel macrotesto poetico di John Donne.

In tema di 'scioglimento', infine, vediamo "The Apparition". In questa lirica, Donne reinterpreta in modo innovativo il motivo dell'amante ucciso dal disprezzo della donna amata: l'uomo, divenuto fantasma, si reca nella camera di lei che lo disdegnava, per trovarla accanto ad un altro uomo, con cui è stata tutta la notte. Vediamo i versi di mio interesse:

Then thy sicke taper will begin to winke,
And he, whose thou art then, being tyr'd before,
Will, if thou stirre, or pinch to wake him, thinke
Thou call'st for more [...].

(Donne, vv. 6-9)

la candela, agli sgoccioli, prenderà a sussultare,
e, più di lei agli sgoccioli, quel lui, di cui sarai,
che, per svegliarlo, tu lo scuota o lo pizzichi,
penserà a tue pretese rinnovate [...].

(Guiducci, vv. 6-9)

In questi versi va notato che la traduttrice ha qualificato sia la candela sia l'uomo con le stesse parole: entrambi sono "agli sgoccioli", perché consumati.

²³⁸ Cfr. l'introduzione e le note al componimento di Serpieri in J. Donne, *Poesie*, cit., pp. 156-63.

5.4.5 CONCLUSIONI

La lettura e l'analisi delle traduzioni di Armanda Guiducci mi portano ad affermare che le versioni di quest'ultima siano le più vicine all'originale. La maggiore fedeltà della raccolta di Guiducci è dovuta a quelle istanze ideologiche che hanno spinto la scrittrice a tracciare un profilo del poeta inglese preciso e, soprattutto, completo. L'eshaustività di questo 'ritratto' è principalmente il risultato dell'estensione della scelta di liriche e prose, la quale offre un'ampia visuale sulla produzione di John Donne. Proprio la varietà di componimenti è funzionale alla messa in rilievo del carattere drammatico e vitale dell'opera donniana.

Per quanto riguarda invece le traduzioni, è necessario sottolineare che Guiducci sia l'unica tra le tre traduttrici a rendere in italiano il carattere analitico e raziocinante della poesia di Donne. La complessità del ragionamento donniano è spesso tralasciata da Valduga, mentre in Campo si scorge appena. I nessi logici del discorso, che danno idea dell'analiticità delle liriche donniane, rendono tuttavia le versioni talvolta 'pesanti' e poco musicali. Inoltre, abbiamo visto come Guiducci aderisca da vicino alla posizione di sintagmi e parole inglesi.

Nelle traduzioni di Guiducci, infine, oltre a collegamenti tra lirica e lirica ottenuti grazie a particolari scelte lessicali, si può riscontrare un uso 'anomalo' di alcune parole o espressioni della lingua italiana. A mio avviso, non si tratta di una pratica straniante; piuttosto, queste scelte traduttive sembrano attrarre l'attenzione del lettore sul linguaggio usato, e sui termini italiani.

6. ANALISI DI TRE TRADUZIONI

Scopo di questo capitolo finale è l'analisi, nel dettaglio, delle tre traduzioni di una lirica comune alle tre poetesse. I componimenti che sia Campo, sia Valduga, sia Guiducci hanno tradotto sono pochi: si tratta di "The Good-Morrow", "The Canonization", "Aire and Angels", "The Anniversarie", "Twicknam Garden", "Loves Growth", "Witchcraft by a Picture" e "A Valediction: forbidding mourning". La mia scelta è caduta su "The Good-Morrow", le cui traduzioni si sono spesso imposte alla mia attenzione, in quanto presentano numerosi punti di interesse. Per la varietà e la qualità di soluzioni traduttive, ho deciso di affrontare in sede separata l'analisi delle versioni da questa lirica.

"The Good-Morrow" è uno dei componimenti più famosi ed antologizzati di John Donne; è un "[...] canto dell'amore completo che esclude ogni altro desiderio [...]", in cui si arriva "[...] grado a grado alla totale epifania dell'amore".²³⁹ In questa lirica, "[...] l'amante si rivolge all'amata per cantare le meraviglie di questa unione a confronto con tutte le loro precedenti esperienze imperfette. Si sviluppa così il canto del rapporto assoluto nel nome dell'idea platonica dell'amore come rispecchiamento e congiunzione totalizzante degli amati".²⁴⁰

Il componimento sviluppa una tematica per stanza: nella prima, ritroviamo il tema della preistoria amorosa, discusso anche in altre liriche donniane, come, ad esempio, "Aire and Angels". Nella seconda strofa, si parla dell'unione mistica degli amanti, riscontrabile anche in "A Valediction: forbidding mourning", "The Extasie", "A Nocturnall upon S. Lucies day, being the Shortest day". In questa stanza leggiamo che la coppia forma un microcosmo che si oppone al macrocosmo, rappresentato dalle terre nuovamente scoperte tra Cinque e Seicento. Nella terza e ultima strofa si trovano immagini molto ricorrenti nella poesia di Donne (gli occhi, gli emisferi, la morte), e vi si presentano le basi dell'autosufficienza di un amore perfetto. Come tante altre liriche donniane, anche "The Good-Morrow" si costruisce come un'allocuzione all'amata che, in questo caso, è accanto all'amante al momento del risveglio dopo il riposo notturno.

Per l'esame delle tre versioni, è mia intenzione procedere ad un'analisi verso per verso, ponendo l'attenzione principalmente sulla traduzione di alcune caratteristiche della lirica originale (l'attacco *in medias res*, pronomi, immagini, parole-chiave); non mi soffermerò su ogni minimo cambiamento. In questa sede, anticipo che due brani del componimento sono stati

²³⁹ A. Serpieri, "Introduzione a 'The Good-Morrow'", in J. Donne, *Poesie*, pp. 115-14.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

tradotti in modi sempre diversi. Il primo passo riguarda i vv. 9-10 dell'originale ("Which watch not one another out of feare; | For love, all love of other sights controules").²⁴¹ Al v. 9, la particella negativa 'not' ha dato adito a varie interpretazioni. Campo e Guiducci hanno dato vita a versi dal medesimo significato, espresso però con parole diverse; Valduga ha invece dato un'interpretazione opposta a quella delle colleghe. La varietà di soluzioni traduttive è anche dovuta, più che alla particella 'not', ai molteplici significati dei verbi inglesi 'to watch' e 'to control', alcuni dei quali non sono più attivi.²⁴² Il secondo brano tradotto in tre modi diversi è costituito dai vv. 12-14, nei quali il termine 'world' ricorre quattro volte in tre versi (sei, se si contano anche i due pronomi 'one' che sostituiscono la parola 'world'). Ogni traduttrice ha capito l'importanza di tale vocabolo, e ognuna ha trovato espedienti diversi per dargli spicco. Ma vediamo adesso il testo originale nella sua interezza:

I Wonder by my troth, what thou, and I
 Did, till we lov'd? were we not wean'd till then?
 But suck'd on countrey pleasures, childishly?
 Or snorted we in the seaven sleepers den?
 T'was so; But this, all pleasures fancies bee.
 If ever any beauty I did see,
 Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee.

And now good morrow to our waking soules,
 Which watch not one another out of feare;
 For love, all love of other sights controules,
 And makes one little roome, an everywhere.
 Let sea-discoverers to new worlds have gone,
 Let Maps to other, worlds on worlds have showne,
 Let us possesse one world, each hath one, and is one.

My face in thine eye, thine in mine appears,
 And true plaine hearts doe in faces rest,

²⁴¹ J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, p. 7.

²⁴² Tra i significati obsoleti del primo verbo, 'to watch', rientrano "be or remain wake", "keep awake intentionally", "remain awake for purposes of devotion; keep vigil"; oppure "be on the alert, be on one's guard against danger or surprise". Il verbo 'to control', invece, aveva anche il significato di "restrain from action, hold in check (emotions)", "exercise power or influence over something" (cfr. L. Brown (a cura di), *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Oxford, Clarendon University Press, 1993; e *The Oxford English Dictionary* su cd-rom, cit.).

Where can we finde two better hemispheares
Without sharpe North, without declining West?
What ever dyes, was not mixt equally;
If our two loves be one, or, thou and I
Love so alike, that none doe slacken, none can die.²⁴³

6.1 “THE GOOD-MORROW” DI CAMPO

Vediamo adesso la traduzione di Cristina Campo:

Mi chiedo in fede: che facemmo noi
prima di amare? Divezzati ancora
non eravamo e allattati di rustici
piaceri, come i bimbi? O russavamo
nella caverna dei Sette Dormienti?
Fu così. Ma non erano che ombre
di piaceri. Se mai vidi bellezza,
e la volli e la ebbi,
non fu che sogno della tua bellezza.

E ora buongiorno alle nostre due anime
che si destano e senza alcun timore
si vegliano, ché amore ogni orizzonte
chiude all'amore e di una cameretta
fa un ogni dove. Restino alle nuove
terre i navigatori, e mappe nuove
scoprono ad altri mondi sopra mondi:
si lasci un solo mondo a noi, che abbiamo
ciascuno un mondo ed è un mondo ciascuno.

Nel tuo occhio il mio volto, il tuo nel mio
si specchia e cuori semplici e fedeli
riposano nei nostri volti: dove
trovare due più limpidi emisferi

²⁴³ J. Donne, *The Poems of John Donne*, cit., vol. I, pp. 7-8.

senza Nord affilato, Ovest caduco?
 Equamente non fu mischiato ciò che muore,
 se i nostri amori sono uno e tu
 ed io così fratelli nell'amore
 che né l'uno né l'altro può mancare o morire.

L'incipit, "I Wonder by my troth [...]", viene reso in italiano in tutta la sua forza discorsiva, e una certa concisione, con "Mi chiedo in fede [...]". Ancora al primo verso, notiamo che i due pronomi, "[...] thou, and I", vengono già 'uniti', in traduzione, nel pronome 'noi': le due entità, l'uomo e la donna, sono già amalgamate nella coppia, mentre nell'originale conservano ancora la loro individualità, in quanto nella prima strofa si fa riferimento al passato amoroso di ognuno dei due.

Nella prima stanza troviamo alcune semplificazioni a livello grammaticale simili ad altre analizzate nel sottocapitolo dedicato a Cristina Campo.²⁴⁴ Il cambiamento avviene al v. 3 della traduzione. In originale, dal v. 1 al v. 4 troviamo una serie di domande retoriche; quella al v. 3 dell'originale è introdotta da 'But'. Nella versione di Campo non troviamo traccia dell'avversativa, ma troviamo la congiunzione 'e', responsabile della soppressione di una domanda. Se in versione originale leggiamo: "[...] were we not wean'd till then? | *But* suck'd on country pleasures, childishly? | Or snorted in the seaven sleepers den?", in Campo si ha: "[...] che facemmo noi prima | di amare? Divezzati ancora | non eravamo e allattati di rustici | piaceri, come i bimbi? O russavamo nella caverna dei Sette Dormienti?".²⁴⁵ L'altra semplificazione può essere riscontrata al v. 8 della traduzione, che presenta due congiunzioni ('e') a distanza molto ravvicinata. Una di queste congiunzioni sostituisce un pronome relativo ('which') al v. 7 dell'originale. Vediamo i due passi a fronte, che serviranno da riscontro anche per l'esame di altre soluzioni traduttive:

[...] But this, all pleasures fancies bee.
 If ever any beauty I did see,
 Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee.
 (Donne, vv. 5-7)

[...] Ma non erano che ombre
 di piaceri. Se mai vidi bellezza,
 e la volli e la ebbi,
 non fu che sogno della tua bellezza.²⁴⁶

²⁴⁴ Cfr. par. 5.2.3.

²⁴⁵ Corsivi miei.

²⁴⁶ Corsivi miei.

(Campo, vv. 6-9)

Ne risulta, nella versione di Campo, un andamento paratattico degli ultimi tre versi della prima strofa.

Prima di passare alla seconda stanza, è necessario evidenziare l'uso della parola 'ombre', al v. 6, che traduce l'originale 'fancies', più propriamente 'fantasie'.²⁴⁷ Questo cambiamento in ambito lessicale altera il senso dell'originale, il cui significato più immediato sembra essere: "tranne questo, tutti i piaceri sono fantasie". Il verso donniano sembra infatti affermare che l'amore provato dalle due persone, dal punto di vista dell'io lirico, è un piacere che non conosce confronti con ogni altro tipo di godimento, definito da Donne 'fantasie'. Campo sembra intensificare il senso del verso originale, dicendo che i piaceri passati non rappresentavano che una pallida idea di questa nuova relazione. Il riferimento al passato è inoltre aumentato, in versione italiana, dall'uso del verbo all'imperfetto ('erano') al v. 6. Notiamo la ripetizione del termine 'bellezza', alla fine dei vv. 7 e 9. Il termine è presentato al v. 6 dell'originale, ma nella versione di Campo viene ripetuto un'altra volta, sostituendo il pronome personale oggetto di seconda persona ('thee').

Anche la seconda stanza mostra cambiamenti significativi. Mettiamo a confronto, a mano a mano, i versi più interessanti, in versione originale e in traduzione:

And now good-morrow to our waking soules,
Which watch not one another out of feare;
For love, all love of other sights controules,
And makes one little roome, an every where.

(Donne, vv. 8-11)

E ora buongiorno alle nostre due anime
che si destano e senza alcun timore
si vegliano, ché amore ogni orizzonte
chiude all'amore e di una cameretta

[fa un ogni dove. [...]

(Campo, vv. 10-14)

Al v. 11 della versione italiana vediamo che Campo recupera il pronome relativo del v. 9 dell'originale per tradurre 'waking', difficilmente traducibile in italiano nel suo senso di risveglio in corso. Il gerundio 'waking' viene tradotto da Campo con la relativa 'che si destano' (v. 11).

²⁴⁷ Tra i significati obsoleti di 'fancy' rientrano: "a supposition with no solid basis; an arbitrary notion", "fantasy" (L. Brown (a cura di), *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, cit.; cfr. anche *The Oxford English Dictionary* su cd-rom, cit).

La traduttrice ha interpretato il verbo ‘to watch’ nella sua accezione di veglia (‘si vegliano’), e la particella ‘not’ viene legata al sintagma ‘out of feare’. Il verso di Campo descrive quindi una coppia che non conosce la paura del tradimento. Anche i versi successivi della traduzione (vv. 12-14) sono interessanti, in quanto presentano termini che non trovano riscontro nella versione originale: abbiamo quindi un lieve cambiamento di senso. Il cambiamento coinvolge il sostantivo ‘sights’ (‘viste’) e il verbo ‘controules’, tradotti (o meglio, reinterpretati) rispettivamente con ‘orizzonte’ e ‘chiude’. Il significato dei versi italiani si discosta dunque da quello originale. Ai vv. 12-14 di Campo sembrano dire che l’amore circoscriva a se stesso lo spazio, e al contempo amplifichi un luogo piccolo come una ‘cameretta’, tanto da renderla un ‘ognidove’. Vediamo adesso l’altra parte della seconda strofa:

<p>Let sea-discoverers to new worlds have gone, Let Maps to other, worlds on worlds have showne, Let us possesse one <i>world</i>, each hath <i>one</i>, and is <i>one</i>.</p> <p style="text-align: right;">(Donne, vv. 12-14)</p>	<p>[...] Restino alle nuove terre i navigatori, e mappe nuove scoprano ad altri mondi sopra mondi: si lasci un solo <i>mondo</i> a noi, che abbiamo ciascuno un <i>mondo</i> ed è un <i>mondo</i> [ciascuno.²⁴⁸ (Campo, vv. 14-18)</p>
--	--

I vv. 12-14 dell’originale vengono notevolmente ampliati da Campo, e subiscono alcune modifiche. I ‘new worlds’ di Donne del v. 12 vengono tradotti da Campo in ‘nuove terre’; mentre le mappe del v. 15 della traduzione vengono qualificate come ‘nuove’, aggettivo assente nell’originale. I due aggettivi, oltretutto, si trovano in posizione di rima: con questo accorgimento Campo sembra porre in relazione e in evidenza le scoperte geografiche con l’innovazione della cartografia dell’epoca. Infine, del v. 14 dell’originale, Campo sembra ‘sciogliere’ il significato, esplicitando alcuni elementi della frase, come il termine ‘world’, rimasto sottinteso in inglese per due volte grazie al pronome ‘one’. Per i vv. 17-18 della traduzione, dunque, la parola ‘mondo’ ha le stesse occorrenze del v. 14 dell’originale, ma viene tralasciato il senso di unità comunicato dal pronome ‘one’-‘uno’. Per di più, Campo, per enfatizzare il carattere di esclusività e autosufficienza della coppia, che si oppone alla vastità del globo terrestre, aggiunge l’aggettivo ‘solo’ (v. 17), non presente invece nell’originale. Infine, al v. 18, la traduttrice dà vita ad un chiasmo nella frase: “[abbiamo] ciascuno un mondo ed è un mondo ciascuno”, che coinvolge i termini ‘ciascuno’ e ‘mondo’. Inoltre, in questa strofa,

²⁴⁸ Tutti i corsivi sono miei.

vediamo che Campo ha usato, al v. 12, la parola ‘navigatori’, che rappresenta una realtà tipicamente inglese del tempo,²⁴⁹ per il sostantivo ‘sea-discoverers’, benché il termine inglese sia più vicino alla parola ‘esploratori’.

Ho già avuto modo di esaminare e discutere, nel sottocapitolo dedicato a Campo, i cambiamenti a livello lessicale dell’ultima strofa di questo componimento.²⁵⁰ Ricordo comunque che queste modifiche investono il verbo ‘appeares’ e l’aggettivo ‘better’, tradotti rispettivamente con ‘si specchia’ e ‘limpidi’. Per concludere, analizziamo le ultime due soluzioni traduttive rilevanti della versione di Cristina Campo:

What ever dyes, was not mixt equally;	Equamente non fu mischiato ciò che muore,
If our two loves be one, <i>or</i> , thou and I	se i nostri amori sono uno <i>e</i> tu
Love so alike, that none doe slacken, none can die.	ed io così fratelli nell’amore
(Donne, vv. 19-21)	che né l’uno né l’altro può mancare o
	[morire. ²⁵¹ (Campo, vv. 24-
	27)

Ai vv. 20-21 dell’originale leggiamo che, per il locutore, le condizioni per non morire sono poste da *due* possibilità. La teoria della longevità cui si accenna nel componimento si rifà alla medicina galenica, secondo la quale l’equilibrio tra i quattro umori del corpo determinerebbe la buona salute (si parla appunto, nella lirica, di un mescolamento equo). Se invece uno degli umori predomina, o al contrario scarseggia, ne risulta una malattia. Applicando questo principio all’amore, il locutore di “The Good-Morrow” afferma che, se i loro amori sono uno, *oppure* loro due si amano in egual misura, nessuno può morire. In Campo non c’è possibilità di scelta, bensì due situazioni necessarie alla sopravvivenza.

Per concludere, vorrei far notare un’attenuazione a livello lessicale che possiamo riscontrare nella versione italiana di Campo. La parola ‘fratelli’ (v. 26) va a sostituire il sintagma verbale inglese “Love so alike”, che significa “tu ed io ci amiamo allo stesso modo”. La frase “così fratelli nell’amore” richiama, a mio avviso, l’affetto fraterno: si tratta dunque di un offuscamento, se non di un’eliminazione della dimensione erotica-passionale. L’espressione,

²⁴⁹ John Donne visse in un’epoca di grandi navigatori: nella seconda metà del Cinquecento scoperte come quelle del passaggio a nord-ovest e un’impresa come la prima circumnavigazione del globo terrestre furono compiute proprio da navigatori inglesi (cfr. J. Donne, *Poesie Scelte*, cit., p. 65).

²⁵⁰ Cfr. par. 5.2.2.2

²⁵¹ Corsivi miei.

inoltre, ma fa pensare all'immagine delle due mummie in una teca di vetro, oggetto della prima lirica scritta da Campo, "Moriremo lontani":

Moriremo lontani. Sarà molto
se poserò la guancia nel tuo palmo
a Capodanno; se nel mio la traccia
contemplerai di un'altra migrazione.
Dell'anima ben poco
sappiamo. Berrà forse dai bacini
delle concave notti senza passi,
poserà sotto aeree piantagioni
germinate dai sassi...
O signore e fratello! ma di noi
sopra una sola teca di cristallo
popoli studiosi scriveranno
forse, tra mille inverni:
«nessun vincolo univa questi morti
nella necropoli deserta». ²⁵²

Campo ha scritto così, in una lettera a Margherita Dalmati, della coppia di mummie esposte ai Musei Vaticani, la quale ha ispirato la lirica: "[...] vedrai, nella sala egizia, una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l'immagine stessa dell'amore, c'è il cartello: 'Non erano uniti da alcun vincolo familiare'". ²⁵³ Dunque, l'espressione "signore e fratello" si lega in Campo all'idea dell'amore, così come ritroviamo lo stesso concetto nella traduzione di "The Good-Morrow" con "così fratelli nell'amore".

²⁵² C. Campo, "Moriremo lontani", in *La Tigre Assenza*, cit., p. 20.

²⁵³ M. Pieracci Harwell, "Il sapore massimo di ogni parola", in C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 289.

6.2 “THE GOOD-MORROW” DI VALDUGA

Vediamo adesso la traduzione di Patrizia Valduga:

Chissà che mai tu e io stavamo a fare
prima di amarci. Svezzati non eravamo?
ma rozzi, puerili piaceri lì a succhiare?
o nell’antro dei sette dormienti russavamo?
Fu così; ma ogni altro piacere adesso è
fantasia. Se mai vidi cosa bella che
bramai e fu mia, fu mero sogno di te.

Buongiorno ora alle nostre anime deste
che quasi non si guardan per paura,
ché amore amore frena d’altre viste
e un luogo esiguo fa senza misura.
Lascia che esploratori sian giunti a nuovi mondi
e le mappe mostrare mondi e mondi.
Uno per noi, ciascuno un mondo, e è un mondo.

Nei tuoi occhi il mio volto e il tuo nei miei,
e nei volti riposano cuori leali e puri.
Dove emisferi migliori troverei
senza Ovest calanti, senza Nord duri?
Non fu unito equamente ciò che muore;
se i nostri amori sono un solo amore
o uguali durano, dei due nessuno muore.

La traduzione della domanda iniziale, “Chissà che mai tu e io stavamo a fare | prima di amarci [?]”, mi ha colpito molto, in quanto contiene l’espressione “stavamo a fare”, a mio parere di sapore dialettale, che riproduce la lingua colloquiale dell’originale. Inoltre, l’espressione “chissà che mai”, dal mio punto di vista, non ha la stessa forza del verbo ‘to wonder’, che invece è stato ben tradotto da Campo (“Mi chiedo [...]”, v. 1) e da Guiducci (“Io mi domando [...]”, v. 1). In aggiunta, Valduga attua dei cambiamenti ai vv. 5-7. La poetessa non traduce ‘but this’ al v. 5, ma comunica il carattere di esclusività della coppia tramite l’inserimento della parola ‘altro’.

Nella seconda stanza troviamo altre modifiche. Valduga traduce il gerundio inglese ‘waking’ con il participio passato ‘deste’, quindi con un tempo verbale che descrive l’azione del risveglio come già compiuta. Nella versione di Valduga, la scelta del participio passato discende probabilmente dalla necessità di creare una rima, anche se imperfetta, con il sostantivo ‘viste’. I cambiamenti più interessanti riguardano però i vv. 9-10:

And now good-morrow to our waking souls,
Which watch not one another out of fear;
For love, all love of other sights controls,
And makes one little room an everywhere.

(Donne, vv. 8-11)

Buongiorno ora alle nostre anime deste
che quasi non si guardan per paura,
ché *amore amore* frena d’altre viste
e un luogo esiguo fa senza misura.²⁵⁴

(Valduga, vv. 8-11)

La poetessa interpreta i vv. 9-10 in modo diverso da Campo e Guiducci: per Valduga, le anime deste si guardano a stento per timore. In questo brano, quindi, vediamo che la poetessa ha interpretato il verbo ‘to watch’ nel suo significato moderno di ‘guardare’, mentre il verbo ‘to control’ è stato interpretato in un’accezione di forte supervisione, quasi di impedimento. Inoltre, al verso 10 di Valduga, troviamo uno dei termini-chiave del componimento, ‘amore’, messo in rilievo dalla *geminatio*.

Vediamo anche il v. 11 della traduzione. ‘Un luogo esiguo’ traduce l’espressione originale ‘little roome’, ma non è l’esatta traduzione dell’espressione inglese. La ‘little room’ è un vero e proprio topos della poesia donniana, anche nel senso etimologico del termine; è il palcoscenico – oppure lo sfondo – sul quale si svolgono tanti monologhi che prendono corpo nelle liriche del poeta inglese (ad esempio, in “The Flea”, “The Sun Rising”, “Break of day”, “The Apparition”). Valduga, con l’espressione ‘un luogo esiguo’, ha dunque tradotto con termini generali, invece di mantenere il riferimento specifico ad una stanza. Anche nella traduzione di Valduga di “The Canonization” si perde, come in “The Good-Morrow”, il riferimento alle stanze, le ‘pretty roomes’ del v. 32 di “The Canonization”:

And if unfit for tombs and hearse
Our legend be, it will be fit for verse;

e se la nostra leggenda inadatta sarà
a tombe e lapidi, ai versi si converrà,

²⁵⁴ Corsivo mio.

And if no piece of Chronicle we prove,
We'll build in sonnets pretty rooms.

(Donne, vv. 29-32)

se nella Cronaca non avremo dimora
costruiremo nei sonetti spazi d'incanto.

(Valduga, vv. 29-32)

Scrivendo 'spazi d'incanto', Valduga ha cancellato un gioco di parole: 'roomes' è un calco diretto dell'italiano 'stanza', che, in questo componimento, fa riferimento alla 'strofa' della lirica.

Esaminiamo adesso gli ultimi tre versi della seconda stanza di "The Good-Morrow":

Let sea-discoverers to new worlds have gone,
Let maps to other, worlds on worlds have shown,
Let us possess *one world*, each hath *one*, and is *one*.

(Donne, vv. 12-14)

Lascia che esploratori sian giunti a nuovi mondi
e le mappe mostrare mondi e mondi.

Uno per noi, ciascuno un *mondo*, e è un *mondo*.²⁵⁵

(Valduga, vv. 12-14)

In questi versi vediamo che Valduga si è comportata in modo differente da Campo con i termini 'one' e 'world', forse le parole più importanti nella lirica, in quanto pongono l'accento sull'opposizione tra amanti e mondo, piccolo e grande. Notiamo anche che in questa versione la parola 'mondo' è sempre in posizione di rima. Nella sua traduzione, Valduga 'ribalta' la versione originale: usa un pronome dove in originale era presente il sostantivo, e usa il sostantivo laddove in originale si trovava un pronome. I cambiamenti, quindi, sono a svantaggio dei due pronomi 'one', attorno ai quali si impernia parte della lirica, poiché hanno la funzione di sottolineare l'unità formata da due elementi, l'uomo e la donna.

Passiamo ora alla terza e ultima strofa. Qui, le esigenze di rima causano i cambiamenti più invasivi nel tessuto del componimento amoroso. Le modifiche investono un tratto fondamentale della lirica: la fusione dei due amanti, segnalati al primo verso dai pronomi "thou and I", nella prima persona plurale 'we'. Vediamo la traduzione di Valduga:

My face in thine eye, thine in mine appears,
And true plaine hearts doe in faces rest,
Where can we finde two better hemispheares

Nei tuoi occhi il mio volto e il tuo nei miei,
e nei volti riposano cuori leali e puri.
Dove emisferi migliori troverei

²⁵⁵ Tutti i corsivi sono miei

Without sharpe North, without declining West?

(Donne, vv. 15-18)

senza Ovest calanti, senza Nord duri?

(Valduga, vv. 15-18)

Il cambiamento, che avviene nella domanda “Dove emisferi migliori troverei”, va modificare una delle caratteristiche fondamentali di questo componimento. I due pronomi ‘thou’ e ‘I’, usati separatamente nell’incipit, indicano l’individualità delle due persone cui si riferiscono, la donna e l’uomo, rispettivamente. L’amante e l’amata, amandosi, formano una coppia che nel testo viene indicata dal pronome ‘we’. Nella versione italiana, però, viene usata la prima persona *singolare*: “[io] troverei”. In questo modo, senza il pronome *plurale*, si viene a perdere il legame saldo che rende unità queste due persone. In aggiunta, il condizionale ‘troverei’ rima con l’aggettivo possessivo ‘miei’, che non dovrebbe essere al plurale, bensì al singolare: il volto di uno si specchia nel singolo occhio dell’altro poiché i due sono vicinissimi.

Nei tre versi finali della versione di Valduga di “The Good-Morrow” possiamo riscontrare una condensazione a livello lessicale, specialmente negli ultimi due versi. Inoltre, quanto alle parole-rima di questo passo, il termine ‘amore’ si trova tra due ricorrenze del verbo ‘muore’ (come succede in altre liriche donniane tradotte dalla poetessa)²⁵⁶ anche se in un caso (v. 21) era già previsto dalla versione originale. Vediamo nel dettaglio, con i testi a fronte:

What ever dies, was not mixt equally;
If our two loves be one, or thou and I
Love so alike that none doe slacken, none can die.

(Donne, vv. 19-21)

Non fu unito equamente ciò che muore;
se i nostri amori sono un solo amore
o uguali durano, dei due nessuno muore.

(Valduga, vv. 19-21)

Per ottenere gli stessi suoni alla fine dei versi, la poetessa, al v. 19, anticipa il concetto del mescolamento, rigettando l’accento alla morte nella seconda parte del verso. Al v. 20, la traduzione viene sciolta con l’esplicitazione del termine ‘amore’, che in versione originale era sostituito dal pronome ‘one’. Come già discusso, Valduga sembra optare, in “The Good-Morrow”, per soluzioni traduttive a svantaggio del pronome ‘one’, che viene sostituito da altri termini-chiave della lirica come, in questo caso, ‘amore’, e, nella strofa precedente, la parola ‘mondo’.^{La} reiterazione del termine ‘amore’ è funzionale nel sottolineare l’interdipendenza

²⁵⁶ Cfr. supra par. 5.3.4 .

degli amanti del componimento, ma soprattutto ribadisce il tema di questo componimento e di tutti gli altri nella raccolta *Canzoni e Sonetti*.

6.3 “THE GOOD-MORROW” DI GUIDUCCI

Ecco infine la versione di Guiducci:

Io mi domando, in fede mia, tu ed io
che facevamo, prima di amarci? Eravamo da svezzare?
Poppavamo piaceri grossolani, infantilmente?
Russavamo nella caverna dei sette dormienti?
Fu così. Fuori del nostro, tutti i piaceri sono fantasie.
E, se mai vidi una qualche bellezza
che desiderai, ed ebbi, non fu che un mio sognarti.

E ora, buongiorno alle nostre anime in risveglio!
Non per timore esse si guardano,
ma perché l'amore esclude amore d'ogni altra visione,
e fa d'una stanza, modesta un mondo intero.
Giungan pure esploratori a mondi nuovi,
mappe mostrino ad altri, mondi su mondi,
noi possediamo un mondo: ognuno l'ha, ed è uno.

Il mio viso nei tuoi occhi, il tuo nei miei appare,
e cuori semplici e franchi riposano nei visi:
dove trovare due migliori emisferi
senza tagliente Nord, senza Ovest declinante?
Muore quant'è formato da elementi diseguali;
se i nostri due amori sono uno, e se tu e io
ci amiamo con uguale intensità, dei due nessuno muore.

In questa versione della lirica donniana, notiamo una certa discorsività nelle frasi, e che la lingua usata è molto vicina a quella del parlato (cfr. l'espressione “Eravamo da svezzare?”, v. 2). Inoltre, possiamo individuare altri tratti salienti della pratica traduttiva della scrittrice.

Nella prima strofa della traduzione, l'attacco originale viene riprodotto in tutta la sua forza, con il pronome personale soggetto 'io' in primissima posizione, seguito dal sintagma verbale 'mi domando', che esprime meraviglia e incredulità al pari di 'to wonder'. Vediamo ora nel dettaglio altri versi:

[...] But this, all pleasures fancies be.
If ever any beauty I did see,
Which desir'd, and got, t'was but a dream

²⁵⁷

[of thee. (Donne, vv. 5-7)

[...] Fuori del nostro, tutti i piaceri sono fantasie.
E, se mai vidi una qualche bellezza
che desiderai, ed ebbi, non fu che un mio sognarti.

(Guiducci, vv. 5-7)

Al v. 6 della traduzione, la consequenzialità del ragionamento è aumentata dalla inserzione della congiunzione 'e', non prevista dall'originale. Al v. 7, infine, possiamo vedere un ulteriore esempio (oltre a quelli elencati nel sottocapitolo dedicato a Guiducci) ²⁵⁸ di uso particolare della lingua: la scrittrice, invece di inserire il sostantivo 'sogno', impiega un verbo all'infinito, 'sognarti', che sembra aggiungere una dilatazione temporale e una dimensione dinamica alla visione onirica.

Nella seconda strofa, al v. 8, il verbo 'waking' è stato tradotto con 'in risveglio': si tratta di una soluzione traduttiva che esprime l'azione del risveglio in corso. Lo stesso effetto è stato ottenuto da Campo, invece, con l'uso della frase relativa "che si destano" (v. 11). Vediamo adesso come Guiducci traduce i vv. 9-10 dell'originale:

And now good morrow to our waking soules
Which watch not one another out of feare;
For love, all love of other sights controules.

(Donne, vv. 8-10)

E ora, buongiorno alle nostre anime in risveglio!
Non per timore esse si guardano,
ma perché l'amore esclude amore d'ogni altra

[visione. (Guiducci, vv. 8-10)

La scrittrice, in traduzione, non ha reso il pronome relativo al v. 9 dell'originale, semplificando notevolmente la sintassi: le due frasi ai vv. 8-9 sono indipendenti. Il senso del v.

²⁵⁷ Corsivo mio.

²⁵⁸ Cfr. supra 5.4.3 .

10 è a mio avviso aderente al significato originale, anche se il verbo ‘watch’ è stato reso nel suo significato moderno di ‘guardare’. L’impiego dell’avversativa ‘ma’, ancora al v. 10 della traduzione, non presente nell’originale, può forse spiegarsi con un suo largo impiego nel registro parlato o informale. Infine, il verbo ‘controules’ è stato tradotto – e forse interpretato – con il verbo italiano ‘esclude’, come Valduga aveva interpretato lo stesso verbo con ‘frena’ (v. 10).

Ai vv. 11-14 della sua versione, Guiducci ha mantenuto le stesse ripetizioni e la stessa posizione dei termini-chiave della lirica originale (‘one’ e ‘world’), ma aggiunge una parola in una posizione che definirei strategica. Vediamo, ancora una volta nel dettaglio, i versi interessati:

For love, all love of other sights controules.	ma perché l’amore esclude amore d’ogni altra
And makes one little roome an every where.	[visione
Let sea-discoverers to new worlds have gone,	e fa d’una stanza modesta un mondo intero.
Let Maps to other, worlds on worlds have showne,	Giungan pure esploratori a mondi nuovi,
Let us possess one worls, each hath one,	mappe mostrino ad altri, mondi su mondi,
[and is one.	noi possediamo un mondo: ognuno l’ha, ed è uno.
(Donne, vv. 11-14)	(Guiducci, vv. 11-14)

L’aggiunta è contenuta nel v. 11 della traduzione, e avviene a discapito di ‘every where’. Quindi, al posto di un ‘ognidove’ si ha un ‘mondo intero’. Inoltre, vediamo che Guiducci, come Valduga, ha usato, al v. 12, il termine ‘esploratori’ per il sostantivo ‘sea-discoverers’.²⁵⁹

Nella terza strofa troviamo invece pochi cambiamenti rilevanti. Guiducci, come Valduga, traduce al plurale il sostantivo ‘eye’ (v. 15). Il pronome inglese di prima persona plurale ‘we’, al v. 17 della versione originale, non trova corrispettivi in versione italiana, che invece presenta una frase infinitiva (v. 17: “dove trovare due migliori emisferi”). Per concludere, confrontiamo i versi finali in versione originale e in traduzione:

If our two loves be one, <i>or</i> , thou and I	se i nostri due amori sono uno, <i>e</i> se tu e io
Love so alike, that none doe slacken,	ci amiamo con uguale intensità, dei

²⁵⁹ Il verso di Valduga è (v. 12): “Lascia che esploratori sian giunti a nuovi mondi”.

[none can die.
(Donne, vv. 20-21)

[due nessuno muore.²⁶⁰
(Guiducci, vv. 20-21)

Guiducci, come Campo, traduce la disgiuntiva ‘or’ con la congiunzione italiana ‘e’, ponendo due condizioni necessarie (e quindi non una scelta tra due opzioni) per la longevità della coppia.

6.1 CONSIDERAZIONI FINALI

L’esame delle liriche tradotte ha messo in evidenza le tendenze traduttive di Campo, Valduga e Guiducci, e l’immagine di John Donne che emerge da ogni raccolta. Ognuna delle tre poetesse era diversa dalle altre per retroterra culturale, provenienza geografica, ideali, valori, per esperienze di vita, età, visione del mondo e idee sulla poesia. Campo e Guiducci, pur essendo nate lo stesso anno, precedendo Valduga di ben trenta anni, sembravano figlie di due epoche diverse: la prima rifuggiva le problematiche del mondo cui apparteneva; la seconda era una femminista attiva politicamente. Pur tanto diverse, in alcuni casi, hanno dato vita a versi tradotti che si assomigliavano tra loro. Questa somiglianza, può essere stata generata da un’influenza delle versioni di Campo, forse le prime ad avere una certa autorità. La scelta dei testi operata da Campo, pur non vasta, era di gran lunga più esauriente delle traduzioni occasionali e sporadiche dei decenni precedenti. In altri casi, le versioni differiscono l’una dall’altra in modo notevole, come abbiamo visto da alcune soluzioni traduttive da “The Good-Morrow”.

La traduzione di Campo di “The Good-Morrow” conferma quanto detto in questo lavoro circa la rappresentazione di John Donne veicolata dalla sua scelta. Pur non affiorando da questo componimento l’immagine del poeta ‘religioso’, vi troviamo comunque l’idea dell’amore totalizzante, rafforzata dalle scelte traduttive della poetessa. La relazione tra l’uomo e la donna è talmente gratificante che i piaceri passati vengono identificati come ‘ombre’ (v. 6); tra i due non c’è gelosia (v. 11-12: “[...] senza alcun timore [le nostre due anime] si vegliano”), poiché vivono un tipo d’amore autosufficiente (vv. 12-13: “[...] amore ogni orizzonte | chiude all’amore [...]”) che non ha bisogno di innovazioni e scoperte, le quali invece interessano gli ‘altri’ (v. 16). L’erotismo velato che traspare dall’originale viene però offuscato dalla scelta

²⁶⁰ Corsivi miei.

dell'espressione "così fratelli nell'amore", che dà un'idea di fratellanza tra i due, piuttosto che di un'intima complicità.

Patrizia Valduga ci dà invece un'interpretazione diversa di "The Good-Morrow". Ricordando che la poetessa non traduce alcuna poesia religiosa, vorrei porre l'attenzione sulla traduzione del fuggevole accenno alla fede presente nell'incipit della lirica ('troth'). Se Campo e Guiducci hanno tradotto rispettivamente "Mi chiedo in fede [...]" (v. 1) e "Io mi domando, in fede mia [...]" (v. 1), nella versione di Valduga leggiamo soltanto: "Chissà che mai tu ed io stavamo a fare" (v. 1). Un altro cambiamento interessante riguarda quei versi variamente interpretati dalle tre traduttrici. L'uomo e la donna di questa traduzione "[...] quasi non si guardan per paura" (v. 9). In questo punto della versione, grazie alle soluzioni traduttive di Valduga, pare comparire una nota dissonante all'interno della lirica tradotta. La poetessa, in questo verso, sembra insinuare il dubbio di eventuali tradimenti, rafforzato anche dalla traduzione del v. 10: "[...] amore amore frena d'altre viste". Inoltre, in questa versione di Valduga, a differenza di quanto accade nelle traduzioni di Campo e Guiducci, alla fine della lirica ricompare, forte, la voce dell'io lirico nella domanda "Dove emisferi migliori troverei" (v. 17), quando ormai sembrava esprimersi soltanto nel 'noi'. Anche Guiducci attua un cambiamento in questo verso. Diversamente da Valduga, però, la scrittrice opta per una frase infinitiva: "dove trovare due migliori emisferi" (v. 17).

Infine, poco rimane da dire della versione di Guiducci. In questa traduzione vengono mantenute le caratteristiche salienti del componimento originale, e viene rispettato il messaggio della lirica. L'uso del pronome personale di prima persona singolare è limitato alla prima strofa. La ripetizione del termine 'world'-'mondo' e del tutto simile a quella dell'originale, eccettuata l'inserzione dell'espressione 'mondo intero' al v. 11. Come già anticipato, nell'analisi della traduzione di Guiducci, possiamo notare che l'andamento analitico del componimento originale viene mantenuto e forse lievemente aumentato: la congiunzione 'e' al v. 6 è un'aggiunta della traduttrice ("E, se mai vidi una qualche bellezza"), come l'avversativa 'ma' al v. 10 ("Non per timore esse si guardano, | ma perché l'amore esclude amore d'ogni altra visione"); infine, al v. 20 la particella 'se' non è prevista dall'originale (vv. 20-21: "If our two loves be one, or, thou and I | Love so alike, that none doe slacken, none can die", tradotto con "se i nostri due amori sono uno, e se tu e io | ci amiamo con uguale intensità, dei | due nessuno muore").

In conclusione, ognuna delle tre traduttrici ha riplasmato le liriche di John Donne seguendo due spinte: tradurre mantenendo in italiano le caratteristiche ritenute le più importanti, e lasciare un po' di sé nelle traduzioni stesse.

Ed è così che Cristina Campo, con la sua sensibilità sopraffina, ci ha lasciato traduzioni che spiccano per l'accuratezza del vocabolario, talvolta caratterizzato da sfumature liturgiche, e per le forti tinte mistiche.

Patrizia Valduga ha invece scelto di mantenere in italiano la 'prigione' formale rappresentata dalla rima, sacrificando, talvolta, alcune caratteristiche della poesia donniana, quali, per esempio, il lessico, riuscendo però, nella maggioranza dei casi, a riprodurre lo stesso significato del testo di partenza.

Armanda Guiducci ha forse prodotto le versioni più 'originali' rispetto alle altre, perché nettamente marcate da un andamento raziocinante e discorsivo. Inoltre, Guiducci è l'unica che tenta di dare un'immagine completa e sfaccettata del poeta inglese.

Alla fine di questo studio, possiamo capire che ciascuna traduttrice ha scelto come 'dominante' un elemento ben preciso della poesia di John Donne: o il senso, o la forma, o il razioicinio del pensiero di Donne. Ognuna, cioè, si è dedicata ad un ambito stilistico diverso.

Nonostante le differenze, c'è un fattore che accomuna le versioni delle tre poetesse: la consapevolezza del lessico donniano. Con ogni probabilità, è stata l'enfasi che ho voluto dare al lessico utilizzato da Donne ad aver messo in luce questo fatto; forse, se avessi analizzato altri aspetti delle liriche tradotte, sarebbero emersi altri punti di contatto. Comunque sia, la grande quantità e, soprattutto, la *qualità* delle sostituzioni, delle aggiunte, delle reiterazioni a livello lessicale ha dimostrato che sia Campo, sia Valduga sia Guiducci fossero a conoscenza dell'importanza di certi vocaboli nelle liriche di Donne.

7. APPENDICE: NOTE BIOBILIOGRAFICHE

7.1 CRISTINA CAMPO ²⁶¹

“Cristina Campo” non fu che uno dei tanti pseudonimi utilizzati da Vittoria Guerrini per firmare i suoi scritti. Vittoria Guerrini-Cristina Campo nacque a Bologna nell’aprile 1923, e la sua esistenza fu pesantemente condizionata da una malformazione cardiaca che, per tutta la vita, le rese precaria la salute, impedendole di seguire studi regolari e di socializzare normalmente. Quello stato di salute però favorì lo sviluppo di una personalità complessa, e di un rapporto privilegiato con la scrittura e la letteratura.

A causa del lavoro del padre, la famiglia Guerrini si trasferì, da Bologna, a Parma, poi, nel 1928, a Firenze. Qui, Cristina Campo strinse preziose amicizie che durarono per una vita; qui, pubblicò i primi scritti e le prime traduzioni. Tra gli incontri fondamentali occorre ricordare il germanista e traduttore Leone Traverso; Mario Luzi, che per primo la introdusse al pensiero di Simone Weil, e Margherita Pieracci Harwell, la studiosa che avrebbe curato la pubblicazione delle opere postume della Campo.

Nel 1955, Campo si trasferì a Roma. In questa città fece nuovi incontri, ma con il passare del tempo condusse un’esistenza sempre più appartata, tenendosi lontana dalla scena culturale. Dopo la morte dei genitori, si interessò sempre più alle tematiche del sacro e della spiritualità. La sua concezione del cristianesimo fu nettamente ortodossa e contrapposta alle riforme liturgiche promosse dal Concilio Vaticano II, tra cui rientrava l’abbandono del latino durante la messa. Il suo amore per la liturgia fece in modo che la poetessa si trasferisse, dapprima, nei pressi dell’Abbazia benedettina di Sant’Anselmo, dove si cantava ancora il Gregoriano, e successivamente vicino al Collegium Russicum. Per il suo modo di concepire la spiritualità, Cristina Campo individuò infatti nel rito bizantino una maggiore fedeltà ai principi del cristianesimo. Alla fine degli anni ’50, Campo conobbe Elémire Zolla, che divenne suo compagno di vita e di lavoro, insieme al quale pubblicò un’antologia sui mistici.

Cristina Campo morì a Roma nel 1977, a 53 anni, a causa di una crisi cardiaca più intensa delle altre.

L’attività letteraria di Campo è caratterizzata da un’intensa produzione, parte della quale si ritiene perduta. Per firmare le proprie opere, usò pseudonimi, tra cui anche nomi maschili,

²⁶¹ Informazioni ricavate dalla biografia di Cristina Campo a cura di Arturo Donati sul sito internet: <http://www.cristinacampo.it/public/biografia%20%20di%20cristina%20campo%20a%20cura%20di%20arturo%20donati.pdf>.

utilizzati soprattutto per firmare articoli in riviste religiose che non ammettevano interventi da parte delle donne.

Cristina Campo fu un'eccellente traduttrice, soprattutto di autori di lingua inglese. Tra questi, vale la pena di ricordare, oltre a John Donne, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, William Carlos Williams. Campo scrisse inoltre saggi, recensioni, note, poesie, testi ora raccolti nelle principali opere *Gli imperdonabili* (1987), che contiene saggi; *La Tigre Assenza* (1991), che raccoglie poesie; e *Sotto Falso Nome* (1998), che raggruppa vari scritti in prosa. Tra i progetti della poetessa rientrava anche un'antologia di scrittrici, *Il Libro delle ottanta poetesse* che, nonostante i lunghi tempi di lavorazione e la collaborazione di vari amici per le traduzioni, non venne mai pubblicata.

7.2 PATRIZIA VALDUGA ²⁶²

Patrizia Valduga è nata a Castelfranco Veneto nel 1953. Dopo aver frequentato i corsi della facoltà di medicina per tre anni, è passata alla facoltà di lettere. Nel 1988 ha fondato la rivista *Poesia* che ha diretto per un anno. Nel 2010 le è stato assegnato il Premio Capri-enigma per la letteratura. Attualmente vive a Milano.

Valduga è poetessa e traduttrice; oltre a John Donne, ha tradotto Molière, C.-P. J. De Crébillon, Mallarmé, Valérie, Céline, Beckett, Kantor, Ronsard, Cocteau. Per il teatro, ha tradotto il *Riccardo III* di Shakespeare, e adattato *Féerie* di Céline, *L'Avaro* e *Tartufo* di Molière, *Gli imprevisti accanto al fuoco* di Crébillon figlio, *La voce umana* di Cocteau, *Macbeth* di Shakespeare, e *Non io, Compagnia* e *Monologo* di Beckett.

Le principali raccolte di versi di Patrizia Valduga sono “Medicamenta e altri medicamenta” (1989), “Donna di dolori” (1991), “Corsia degli incurabili” (1996), “Cento quartine e altre storie d'amore” (1997), “Quartine, seconda centuria” (2001) e “Requiem” (2004).

²⁶² Informazioni ricavate dal sito internet: <http://www.club.it/autori/grandi/patrizia.valduga/indice-i.html> .

7.3 ARMANDA GUIDUCCI ²⁶³

Armanda Guiducci nacque a Napoli nel 1923, lo stesso anno di Cristina Campo. Si laureò in Filosofia all'Università di Milano. Dagli anni Cinquanta in poi, ha collaborato a numerose riviste letterarie e politiche della sinistra critica. Nel 1955, insieme a Franco Fortini, Luciano Amodio e Roberto Guiducci, fondarono la rivista politico-letteraria *Ragionamenti*, di cui Armanda Guiducci divenne direttore. Armanda Guiducci ha anche collaborato, tra l'altro, ad *Arguments*, *Cultura e Realtà* di Pavese, *Passato e Presente*, *Opinioni*, *Tempi moderni* ed altri periodici. Ha contribuito agli studi su Gramsci in *La città Futura* e tradotto libri stranieri sulla critica letteraria. È morta a Napoli nel 1992.

Gli interessi di Armanda Guiducci abbracciavano molti campi. Attiva politicamente, partecipò al movimento femminista italiano. Era inoltre appassionata e studiosa di estetica, antropologia culturale, etnologia e psicoanalisi. Ha pubblicato raccolte di poesie oltre a sceneggiature culturali per la televisione svizzera.

Armanda Guiducci ha scritto le opere in prosa "La domenica della rivoluzione" (1961), "Dallo zdanovismo allo strutturalismo" (1967), "Il mito Pavese" (1967), "La donna non è gente" (1978), "Perdute nella storia" (1989), "Medioevo inquieto" (1990). Gli scritti "La mela e il serpente" (1974) e "Due donne da buttare" (1976) sono stati tradotti in varie lingue europee. Inoltre, il 1990 ha visto la pubblicazione della raccolta di versi di Guiducci intitolata "A colpi di silenzio".

²⁶³ Informazioni ricavate dal sito internet: <http://www.fortunecity.com/littleitaly/2/guiducci.html> .

8. BIBLIOGRAFIA

TESTI PRIMARI

OPERE DI JOHN DONNE

Poems by J.D with Elegies on the Authors Death, London, printed by M.F. for John Marriot, 1633.

Poems by J.D with Elegies on the Authors Death, London, printed by M.F. for John Marriot, 1635.

The Works of John Donne. With a memoir of his life, a cura di M.A.H. Alford, London, John W. Parker, 1839.

The Poems of John Donne edited from the old editions and numerous manuscripts with introductions and commentary by Herbert J. C. Grierson, a cura di H.J.C. Grierson, Oxford, Oxford University Press, 1912 (2 voll.).

Divine Poems, a cura di H. Gardner, Oxford, Clarendon Press, 1952.

The Songs and Sonets of John Donne, a cura di T. Redpath, London, Methuen, 1956.

The Elegies and the Songs and Sonnets, a cura di H. Gardner, Oxford, Clarendon Press, 1965.

Complete Poetry, a cura di J.T. Shawcross, New York, New York University Press, 1967.

The Variorum Edition of the Poetry of John Donne, under the general editorship of G.A. Stringer, 8 vols., Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995-.

EDIZIONI PARZIALI

H.J.C. Grierson (a cura di), *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, selected and edited with an essay of H.J.C. Grierson, *Times Literary Supplement*, Oxford, Clarendon Press, 1921.

J. Donne, *Selected Poems, Death's Duell*, a cura di G. Melchiori, Bari, Adriatica Editrice, 1957.

J. Donne, *Poesie Scelte*, a cura di S. Rosati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958.

J. Donne, *Poesie scelte*, a cura di P. Buzzoni, Firenze, Sansoni, 1965.

J. Donne, *John Donne. The Satires, Epigrams and Verse Letters*, a cura di W. Milgate, Oxford, Clarendon Press, 1967.

J. Donne, *John Donne. The Epithalamions, Anniversaries and Epicedes*, a cura di W. Milgate, Oxford, Clarendon Press, 1978.

J. Donne, *John Donne. The Mayor Works*, a cura di J. Carey, Oxford, Oxford University Press, 1990 (2000).

J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007.

OPERE DI CRISTINA CAMPO

TRADUZIONI DA JOHN DONNE

J. Donne, *Poesie Amoroze. Poesie Teologiche*, a cura e con trad. it. di C. Campo, Torino, Einaudi, 1971 (2010).

C. Campo, *La Tigre Assenza*, a cura e con una nota aggiuntiva di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991.

ALTRE OPERE DI CRISTINA CAMPO

Traduzione di Bengt von Torne, *Conversazioni con Sibelius*, Firenze, Monsalvato, 1943.

Traduzione di Katherine Mansfield, *Una tazza di tè e altri racconti*, Torino, Frassinelli, 1944.

Traduzione di Eduard Mörike, *Poesie*, Milano, Cederna, 1948.

Passo d'addio, Milano, Scheiwiller, 1956.

Traduzione di William Carlos Williams, *Il fiore e il nostro segno*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958; poi in *Poesie*, a cura di C. Campo e V. Sereni, Torino, Einaudi, 1961.

Fiaba e mistero e altre note, Firenze, Vallecchi, 1962.

Introduzione a *Storia della città di rame*, trad. it. di A. Spina, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963 (la 556^a novella delle Mille e una notte).

Introduzione a Chogyam Trungpa, *Nato in Tibet*, trad. it. di D. Tippet Andalo, Torino, Borla, 1970.

Il flauto e il tappeto, Milano, Rusconi, 1971.

Introduzione a Abraham Joshua Heschel, *L'uomo non è solo, una filosofia della religione*, trad. it. di L. Mortara e E. Mortara di Veroli, Milano, Rusconi, 1971.

Introduzione ai *Racconti di un pellegrino russo*, trad. it. di M. Martinelli, Milano, Rusconi, 1973.

Traduzione (con Margherita Harwell Pieracci) di Simone Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Milano, Rusconi, 1974.

P. Draghi e C. Campo (a cura di), *Detti e fatti dei Padri del deserto*, Milano, Rusconi, 1975.

Traduzione di Simone Weil, *Venezia salva*, Milano, Adelphi, 1987 (Brescia, Morcelliana, 1963).

Lettere a un amico lontano, Milano, Scheiwiller, 1989.

Gli Imperdonabili, a cura di M. Pieracci Harwell, con un saggio di G. Ceronetti, Milano, Adelphi, 1989.

La Tigre Assenza, a cura e con una nota aggiuntiva di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991.

L'infinito nel finito. Lettere a Piero Polito, a cura di G. Fozzer, Pistoia, Via del Vento Edizioni, 1998.

Sotto Falso Nome, a cura di M. Farnetti e F. Secchieri, Milano, Adelphi, 1998.

Lettere a Mita, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999.

Il fiore è il nostro segno, (carteggio con William Carlos Williams e Vanni Scheiwiller con traduzioni dal poeta americano), Milano, Scheiwiller, 2001.

L'urgenza della luce. Cristina Campo traduce Christine Koschel, a cura di A. Anelli, Firenze, Le lettere, 2004.

Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967), a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007.

Carteggio (con Alessandro Spina), Brescia, Morcelliana, 2007.

Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano 1961-1975, a cura di M. Pertile, Milano, Archinto, 2009 .

Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani, a cura di M. Pertile, Venezia, Marsilio, 2010.

OPERE DI PATRIZIA VALDUGA

TRADUZIONI DA JOHN DONNE

J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, a cura e con trad. it. di P. Valduga, con uno scritto di G. Guglielmi, Milano, Edizioni SE, 1985 (2003).

ALTRE OPERE DI VALDUGA

Medicamenta, Milano, Guanda, 1982.

La tentazione, Milano, Crocetti, 1985.

Medicamenta e altri medicamenta, con uno scritto di L. Baldacci, Torino, Einaudi, 1989.

Donna di dolori, Milano, Mondadori, 1991.

Traduzione di S. Mallarmé, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1991.

Traduzione di Molière, *Il malato immaginario*, a cura di A. Colasanti, trad. it. di P. Valduga, Firenze, Giunti, 1995.

Traduzione di P. Valéry, *Il Cimitero marino*, P. Valéry, *Il Cimitero Marino*, trad. it. a cura di P. Valduga con saggio di E. Franzini, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1995.

Traduzione di Molière, *Il Misanthropo*, a cura e trad. it. di P. Valduga, Firenze, Giunti, 1995.

Corsia degli incurabili, Milano, Garzanti, 1996.

Cento Quartine e altre storie d'amore, Torino, Einaudi, 1997.

Traduzione di W. Shakespeare, *Riccardo III*, trad. it. di P. Valduga, Torino, Einaudi, 1998.

Prima Antologia, Torino, Einaudi, 1998.

Quartine, seconda centuria, Torino, Einaudi, 2001.

Requiem, Torino, Einaudi, 2002 (1994).

P. Valduga, G. Manfredini, *Manfred*, Milano, Mondadori, 2003.

Lezione d'amore, Torino, Einaudi, 2004.

Traduzione di P. Ronsard, *Respice et crede*, a cura di A. Steffanoni e P. Valduga, Milano, Il Faggio, 2005.

OPERE DI ARMANDA GUIDUCCI

TRADUZIONI DA JOHN DONNE

J. Donne, *L'amore e il male*, profilo di vita e trad. it. di A. Guiducci, Milano, Lanfranchi, 1996.

ALTRE OPERE DI ARMANDA GUIDUCCI

La domenica della rivoluzione, Milano, Lerici, 1961.

Poesie per un uomo, Milano, Mondadori, 1965.

Dallo zdanovismo allo strutturalismo, Milano, Feltrinelli, 1967.

Il mito Pavese, Firenze, Vallecchi, 1967.

La donna non è gente, Milano, Rizzoli, 1977.

Invito alla lettura di Pavese, Milano, Mursia, 1972.

La mela e il serpente, Milano, Rizzoli, 1974.

Due donne da buttare, Milano, Rizzoli, 1976.

All'ombra di Kali, Milano, Rizzoli, 1979.

Letteratura della nuova Africa, in collaborazione con L. Angioletti, Cosenza, Lerici, 1979.

Donna e serva, Milano, Rizzoli, 1983.

A testa in giù, Milano, Rizzoli, 1984.

Perdute nella storia. Storia delle donne dal I al VII sec., Firenze, Sansoni, 1989.

A colpi di silenzio, Milano, Lanfranchi, 1990 (1982).

Medioevo inquieto. Storia delle donne dal VII al XV sec., Firenze, Sansoni, 1990.

Virginia e l'angelo, Milano, Loganesi, 1991.

Il grande Sepik, Milano, Lanfranchi, 1992.

ALTRE TRADUZIONI CONSULTATE

OPERA POETICA COMPLETA

J. Donne, *Poesie*, a cura e con trad. it. di A. Serpieri e S. Bigliuzzi, Milano, BUR, 2009.

EDIZIONI PARZIALI O SINGOLI TESTI

C. Scarfoglio, *Bidental*, Verona, Mondadori, 1933, pp. 395-400 e 509-15.

A. Moravia, "Going to Bed" e "Breake of day", *Caratteri I*, 3 (1935), pp. 46-48.

J. Donne, *Poesie*, trad. it. e prefazione di F. Giovanelli, Modena, Guanda, 1944.

J. Donne, *Rime sacre*, a cura di E. Giachino, Torino, Einaudi, 1953.

M. Praz, *John Donne*, Torino, S.A.I.E., 1958.

R. Sanesi (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del '600*, Modena, Guanda, 1961.

G. Spagnoletti (a cura di), *Poeti dell'età barocca*, Parma, Guanda, 1961, pp. 540-61. Le traduzioni da Donne sono di G. Bamonte.

G. Melchiori (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano, Vallardi, 1964.

G. Giudici, *Addio, proibito piangere*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 16-32.

J. Donne, *Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1983.

J. Donne, *Trenta poesie*, trad. it. di A. Sacripante, Poggibonsi, Lalli Editore, 1985.

J. Donne, *Poesie sacre e profane*, trad. it. di R. Tavelli, prefazione di V. Woolf, introduzione di G. Lytton Strachey, Milano, Feltrinelli, 1995.

G. M. Anselmi, K. Elam, G. Forni e D. Monda (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, BUR, 2003, pp. 1131-229.

J. Donne, *John Donne. Liriche d'amore & Sonetti Sacri*, a cura di M. Corrente, Milano, La Quercia Fiorita, 2005.

ALTRI TESTI PRIMARI

T. Carew, "An Elegy upon the Death of the Dean of Paul's, Dr. John Donne" (1631), in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, pp. 180-82.

T.S. Eliot, "The Metaphysical Poets", in *Times Literary Supplement*, 20 Ottobre 1921, pp. 669-70.

G. Giudici, *A una casa non sua*, con postfazione di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1997.

G. Giudici, *Vaga lingua strana*, con introduzione di R. Zucco, Milano, Garzanti, 2003.

B. Jonson, "[Conversation about Donne]" (1619), J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D. R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, p. 179 (*Notes of Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden*, London, Shakespeare Society, 1842).

G. Leopardi, "Traduzione del libro secondo della Eneide", in *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1987, vol. I.

TESTI SECONDARI

V. Bagnoli, *Contemporanea. La nuova poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra Editrice, 1996.

L. Cesari (a cura di), *Anni '80. Poesia Italiana*, introduzione di R. Carifi, Milano, Jaca Books, 1993.

- S. Giovanardi, "Metrica: tra norma e infrazione", in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 268-80.
- S. Giovanardi, "Nei dintorni di una poesia metafisica: Montale *versus* Ungaretti", in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 350-58.
- G. Gorni, "Metafore del far poesia nella poesia del Novecento", in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 281-305.
- G. Luti (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Roma, NIS, 1985.
- G. Manacorda, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- G. Melchiori, "Nota integrativa all'introduzione", in W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di G. Melchiori, trad. it. di A. Rossi e G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1965
- G. Melchiori, *I funamboli*, Torino, Einaudi, 1963.
- G. Melchiori, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei Sonetti di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1973.
- G. Melchiori, *Shakespeare*, Bari, Laterza, 1998.
- M. Praz, "Poesia Metafisica Inglese", *Poesia*, III-IV (1946).
- M. Praz, *La poesia metafisica inglese del Seicento: John Donne e Richard Crashaw*, Roma, Edizioni Italiane, 1945.
- M. Praz, *Secentismo e marinismo in Inghilterra*, Firenze, La Voce, 1928.
- M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Roma, Sansoni, 2000, pp. 239-48 (Firenze, Sansoni, 1937).
- A.A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.
- A.A. Rosa, "I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento", *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. A. Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 5-33.
- A. Serpieri, "Sull'uso del modello comunicativo nella poesia di John Donne: *The Funerall e The Relique*", *Strumenti critici*, 28, IX (1975).
- P. Spinucci, "Introduzione", in J. Donne, *Il libro delle devozioni*, a cura di P. Spinucci, Alba, Edizioni Paoline, 1966.

M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

M. Zancan, "Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura", in A. A. Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135.

OPERE SU JOHN DONNE, CRISTINA CAMPO, PATRIZIA VALDUGA, ARMANDA GUIDUCCI

S. Andreson, "Phonological Analysis and Donne's *Nocturnall*", *John Donne Journal*, 20 (2001), pp. 151-60.

D. Audell Shelburne, "The Textual Problem of *Twicknam Garden*", *John Donne Journal*, 17 (1998), pp.191-204.

C. Baker, "Bone Lace and Donne's 'bracelet of bright haire about the bone' ", *John Donne Journal*, 28 (2009), pp. 159-61.

I. Bell, "Betrothal: *The Good-Morrow*", *John Donne Journal*, 22 (2003), pp. 23-30.

J. Carey, "[Donne's Apostasy]", in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, pp. 209-225 (J. Carey, *John Donne: Life, Mind and Art*, New York, Oxford University Press, 1981).

P. Citati, "L'ansia indicibile della perfezione", *Repubblica*, 23 novembre 1999, p. 46.

J. A. Clair, "John Donne's *The Canonization*", in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007 (*PMLA* 80.3, giugno 1965, pp. 300-302).

L. M. Crowley, "Establishing a 'fitter' Text of Donne's *The Good Morrow*", *John Donne Journal*, 22 (2003), pp. 5-21.

P. Cruttwell, "The Love Poetry of John Donne: Pedantique Weedes or Fresh Inventions?", J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, (*Metaphysical Poetry*, eds. M. Bradbury and D. Palmer, Bloomington, Indiana UP, 1971, pp. 20-26).

T. M. DiPasquale, "Receiving a Sexual Sacrament: *The Flea* as Profane Eucharist", in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007 (*John Donne's Religious Imagination: Essays in Honor of John T. Shawcross*, a cura di R.-J. Frontain e F. M. Malpezzi, Conway, UCA Press, 1995, pp. 81-91).

- J. Dryden, “[Donne Affects Metaphysics]”, in J. Donne, *John Donne’s Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, p. 193 (da *A Discourse concerning the Original and the Progress of Satire*, 1693).
- M. Farnetti e G. Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1998.
- G. Fink, “John Donne tradotto da Cristina Campo”, *Paragone Letteratura*, 256 (1971), Firenze, Sansoni, pp. 114-20.
- S. Gamberini, *Saggio su John Donne*, La Spezia, Università degli Studi di Genova, pubblicazioni dell’Istituto di Lingue e Letterature Inglese e Anglo-americana, 1967.
- G. Gorlier, “Il poeta e la nuova alchimia (I)”, *Paragone Letteratura*, 182 (1965), Milano, Mondadori, pp. 55-79.
- G. Gorlier, “Il poeta e la nuova alchimia (II)”, *Paragone Letteratura*, 184 (1965), Milano, Mondadori, pp. 43-80.
- L. M. Gorton, “Philosophy and the City. Space in Donne” *John Donne Journal*, 18 (1999), 61-71.
- A. Guibbory, “Reading and Teaching *The Good-Morrow*”, *John Donne Journal*, 22 (2003), pp. 1-4.
- D.L. Guss, “Donne’s Petrarchism”, in J. Donne, *John Donne’s Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007 (*Journal of English and Germanic Philology*, 64 (1965), University of Illinois Press, pp. 17-28).
- M.T. Hester, “ ‘this cannot be said’: A Preface to the Reader of Donne’s Lyrics”, in J. Donne, *John Donne’s Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, (*Christianity and Literature*, 39 (estate 1990), pp. 366-67, 368, 369-72, 373-74, 377-83).
- J. Johnson, “Donne, Imperfect”, *John Donne Journal*, 27 (2008), pp 1-20.
- A.C. Labriola, “Altered States in Donne’s *The Canonization*: Alchemy, Mintage, and Transmutation”, *John Donne Journal*, 27 (2008), 121-30.
- L. La Torre, “*Dar la luz*: Illuminating John Donne’s *A Nocturnall upon S. Lucies day, being the shortest day*”, *John Donne Journal*, 27 (2008), pp. 103-20.
- B.K. Lewalski, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- A. Lindley, “*Batter my heart* and English Rape Law”, *John Donne Journal*, 17 (1998), pp. 75-88.

- A. Low, "Absence in Donne's *Holy Sonnets*: Between Catholic and Calvinist", *John Donne Journal*, 22 (2003), pp. 95-115.
- L.L. Martz, *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1954.
- L.L. Marz, "Donne's *Holy Sonnets* and *Good Friday, 1613*", in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007 (*The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1954, pp. 25-32 e 43-56).
- M. Mauer, "Conceited Donne", *John Donne Journal*, 28 (2009), pp. 163-67.
- D. Pallotti, "La poesia di John Donne", *In forma di parole*, 3(2), 2004, pp. 509-18.
- D. Pallotti, "Of *Stuffe* and *Forme* Perplex. The Interactive Language of Donne's *Holy Sonnets*", Firenze, Edizioni Centro A-Zeta, 1999.
- M. Panarello, "Writing under cover: Cristina Campo as translator of John Donne", in <http://www.ledonline.it/linguae>, pp. 35-46.
- M. J. Pando Canteli, "The Poetics of Space in Donne's Love Poetry", *John Donne Journal*, 19 (2000), pp. 45-57.
- J. F. S. Post, "The Good Morrow and the Modern Aubade: some Impressions", *John Donne Journal*, 22 (2003), pp. 31-45.
- A. Rossi, "Nota sulla traduzione", in W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di G. Melchiori, trad. it. di A. Rossi e G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1965.
- J.T. Shawcross, "The Meditative Path and Personal Poetry", *John Donne Journal*, 19 (2000), pp. 87-99.
- B. Spurr, "The theology of *La Corona*", *John Donne Journal*, 20 (2001), pp. 121-39.
- P. J. Voss, "Desiring Ideology", *John Donne Journal*, 17 (1998), pp. 205-08.
- C. Wells Slights, "A Pattern of Love: Representations of Anne More", in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions, 2007, (*John Donne's 'desire for more': The Subject of Anne More in His Poetry*, a cura di M. T. Hester, Newark, University of Delaware Press, 1996, pp. 66-67 e 77-87).
- J. Westover, "Suns and Lovers: Instability in Donne's *A Lecture upon the Shadow*", *John Donne Journal*, 17 (1998), pp. 61-73.
- R. V. Young, "Donne's *Holy Sonnets* and The Theology of Grace", in J. Donne, *John Donne's Poetry*, a cura di D.R. Dickson, New York and London, Norton Critical Editions,

2007 (*'Bright Shootes of Everlastingnesse': The Seventeenth-Century Religious Lyrics*, a cura di C. J. Summers e T.-L. Peabworth, Columbia, University of Missouri Press, 1987, pp. 20-39).

TESTI TEORICI E METODOLOGICI

M. Baker (a cura di), *Critical Readings in Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2010.

S. Bassnett-McGuire, *La traduzione. Teoria e Pratica*, a cura di D. Portolano, trad. it. di G. Bandini, Milano, Bompiani, 2003, pp. 113-37 (*Translation Studies*, London, Methuen, 1980).

S. Bassnett e A. Lefevere (a cura di), *Translation, History and Culture*, London and New York, Pinter Publishers, 1990.

S. Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, London, Methuen, 1980.

A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Editions Gallimard, 1995.

F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1989.

J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, London, University Press, 1965, pp. 93-103.

A. Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics. A Discussion of Dominant Structures in Verse and Prose*, London, B.T. Batsford Limited, 1976.

M. Cucchi, "Sulla deperibilità del testo tradotto", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1989, pp. 93-95.

U. Eco, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 121-46.

F. Fortini, "Dei 'compensi' nelle versioni di poesia", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Guerini e Associati, 1989.

G. Garufi e R. Paganelli (a cura di), *Verso. Poesia e traduzione*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1982.

G. Genette, *Palimpsesti*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997 (*Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982).

G. Giudici, “Da un’officina di traduzioni”, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 1989, pp. 81-91.

M. Guidacci, “John Keats. *Ode per un’urna greca*”, in *Verso. Poesia e traduzione*, il Lavoro Editoriale, Ancona, 1982, pp. 13-18.

J. S. Holmes, “La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme”, trad. it. di A. Bernardelli, in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 239-56 (“Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form”, in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1998).

R. Jakobson, “Aspetti linguistici della traduzione”, in *Saggi di linguistica generale*, a cura e trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 56-64 (“On Linguistic Aspects of Translation”, in *On translation*, a cura di R. A. Brower, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959).

A. Lefevere, *Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint*, Assen – Amsterdam, Van Gorcum, 1975.

A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992.

J. Levý, “La traduzione come processo decisionale”, trad. it. di S. Traini, in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 63-83 (“Translation as a Decision Process”, in *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Hague, The Mouton, 1967).

J. M. Lotman, , “Il problema della traduzione poetica”, trad. it. di M. De Michiel, in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 257-63 (“Problema stichotvornogo perevoda”, in *Lekcii po struktural’noj poetike*, Tartau, 1964).

H. Meschonnic, “Proposizioni per una poetica della traduzione”, trad. it. di M. Conenna e D. D’oria, in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 265-81 (“Propositions pour une poétique de la traduction”, in *Pour la poétique*, Paris, Galliamard, 1973).

S. Nergaard, “Cosa significa tradurre oggi?”, in *Oltre l’Occidente. Traduzione e alterità culturale*, a cura di R. M. Bollettieri Bosinelli e E. Di Giovanni, Milano, Bompiani, 2009, pp. 479-518.

S. Nergaard, “Tradurre le culture. Rappresentazione dell’altro e costruzione del sé”, in *Studi Culturali. Temi e prospettive a confronto*, a cura di C. Demaria e S. Nergaard, Milano, Bompiani, 2008, pp. 91-120.

S. Nergaard, "Introduzione", in *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 3-50.

R. Paganelli, "Thomas Stearns Eliot, *Canto di Simeone*", in G. Garufi e R. Paganelli (a cura di), *Verso. Poesia e traduzione*, pp. 43-48.

O. Paz, "Traduzione: letteratura e letterarietà", trad. it. di V. Scorpioni, in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 283-97 ("Traducción: literatura y literalidad", in *Sigma*, Barcellona, Tusques, 1970).

U. Piersani, "Il testo non è pretesto", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Guerini e Associati, 1989, pp. 135-43.

G. Sansone, "Traduzione ritmica e traduzione metrica", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Guerini e Associati, 1989, pp. 14-28.

M. L. Spaziani, "La traduzione di poesia come osmosi", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, cit., pp.151-52.

F. Tentori Montalto, "Esperienze di un poeta traduttore", in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Edizioni Guerini e Associati, 1989, pp. 257-59.

P. Torop, *La Traduzione Totale, Tipi di processo traduttivo nella cultura*, edizione italiana a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010 (*Total'nyi peredov*, Tartau, Tartau University Press, 1995).

G. Toury, "Principi per un'analisi descrittiva della traduzione", trad. it. di A. Bernardelli, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 181-223 ("A Rationale for Descriptive Translation Studies" in *The Manipulation of Literature: Studies in Translation*, London-Sidney, Croom Helm, 1985).

L. Venuti (a cura di), *Rethinking Translation*, London and New York, Routledge, 1992

L. Venuti, *Gli scandali della traduzione*, a cura di S. Arduini, trad. it di A. Crea, R. Fabbri e S. Sanviti, Rimini, Guaraldi, 2005 (*The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London and New York, Routledge, 1998).

SITOGRAFIA

<http://donnevariorum.tamu.edu/resources/robertsbib/Roberts1996.pdf>

<http://english.chass.ncsu.edu/jdj/origweb.html#editors>

<http://freeforumzone.leonardo.it/lofi/Armanda-Guiducci-Poesie-per-un-uomo-/D5993169.html>

<http://johndonnesociety.tamu.edu/index.html>

<http://userhome.brooklyn.cuny.edu/bonaffini/jit/JIT3-2.pdf>

http://www.archiviostorico.corriere.it/1995/giugno/20/Guai_traduttore_superbo__co_0.95062014139.shtml.

<http://www.club.it/autori/grandi/patrizia.valduga/indice-i.html>

<http://www.cristinacampo.it>

<http://www.cristinacampo.it/public/biografia%20%20di%20cristina%20campo%20a%20cura%20di%20arturo%20donati.pdf>

<http://www.dialogolibri.it/cont/interviste/valduga.html>

<http://www.fortunecity.com/littleitaly/2/guiducci.html>

<http://www.italialibri.net/interviste/0211.html>.

<http://www.ledonline.it/linguae>

<http://www.oed.com>

<http://www.versacrum.hyperborea.com/artecultura/valduga.html>

DIZIONARI

The Oxford English Dictionary su cd-rom, Oxford, Oxford University Press, 2011.

L. Brown (a cura di), *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Oxford, Clarendon University Press, 1993.

G. Ragazzini (a cura di), *Il Ragazzini, dizionario inglese-italiano, italiano-inglese 2010*, Bologna, Zanichelli, 2009.

N. Zingarelli (a cura di), *Lo Zingarelli 2009. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Zanichelli, 2008.