



Sezione monografica *Tradurre il trauma*

Tradurre l'abbandono. Per una nuova versione italiana della “trilogia” amorosa di Pedro Salinas

MATTEO LEFÈVRE

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

matteo.lefevre@uniroma2.it

Abstract. In this article, by the translator’s point of view, we face the Italian translation of some Pedro Salinas’ poems from his love “trilogy” (*La voz a ti debida; Razón de amor; Largo lamento*). In particular, the theme of separation, that the poet lives in a traumatic way, in his poetry creates a specific language of deprivation. Also in the Italian version the translator uses this peculiar linguistic and stylistic code, and, from a part, with a source-oriented approach, he is very loyal to the original poem; from another, on the target side, recurring to different strategies, he creates a new writing able to evoke a similar atmosphere also in the context in and for which the text is translated.

Keywords: poetic translation, Pedro Salinas, trauma studies, translation of Spanish poetry.

Riassunto. Il contributo, a partire dall’esperienza concreta del traduttore, affronta i problemi connessi con la versione italiana di alcuni testi poetici di Pedro Salinas appartenenti alle raccolte della cosiddetta “trilogia” amorosa (*La voz a ti debida; Razón de amor; Largo lamento*). In particolare, emerge in alcune di queste liriche il tema dell’assenza e dell’abbandono, che il poeta vive in maniera traumatica e trasforma sulla pagina in un singolare codice della privazione. Si osserverà come anche la versione italiana sia chiamata a farsi carico di tali istanze e come il traduttore, da un lato, sul piano etico, obbedisca al linguaggio del testo-fonte, dall’altro, sul fronte della sua responsabilità professionale, ricorra talvolta a strategie più flessibili e target-oriented, così come richiede il mondo dell’editoria.

Parole chiave: traduzione poetica, Pedro Salinas, trauma studies, poesia spagnola in traduzione.

Tradurre l'abbandono. Per una nuova versione italiana della "trilogia" amorosa di Pedro Salinas

I. Salinas e la "trilogia" amorosa: un trauma duplice

Nonostante la produzione di Salinas sia estesa e variegata, grazie al successo della cosiddetta "trilogia" amorosa, composta dalle raccolte *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) e *Largo lamento* (1938-39) e ispirata dalla sua relazione con l'ispanista americana Katherine Redding Whitmore, per non poco tempo sul piano internazionale lo scrittore madrilenò è stato celebrato soprattutto come poeta dell'eros. Ciò ha limitato in parte un apprezzamento globale della sua opera, che spazia tra tematiche e obiettivi ben più vasti e che non contempla solo la poesia, ma anche la narrativa¹ e la saggistica,² il teatro³ e la traduzione.⁴ Allo stesso tempo, anche l'etichetta di "trilogia" per questi libri è sempre stata più una fortunata idea della critica, e più ancora dell'editoria,⁵ che un autentico progetto d'autore: il poeta stesso non li ha mai voluti presentare in un insieme compatto, circostanza confermata da una nota lettera a Guillén dell'ottobre del 1938⁶ e anche dal fatto, tutt'altro che secondario, che l'ultimo dei tre volumi non venne mai pubblicato mentre egli era in vita. Cionondimeno, è innegabile che le tre opere appartengano a un contesto omogeneo sul piano tematico e stilistico, che

¹ Tra i libri di narrativa di Salinas si annoverano *Víspera del gozo*, Madrid, Revista de Occidente, 1926; poi, negli anni dell'esilio, *La bomba increíble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950; e infine *El desnudo impecable y otras narraciones*, Ciudad de México, Tezontle, 1951. Per un'edizione comprensiva ed emendata, si veda direttamente la sezione relativa, a cura di E. Bou e A. Soria, presente nel primo volume delle *Obras completas. Vol. 1: Poesía - Narrativa - Teatro*, Madrid, Cátedra, 2007.

² Anche in ragione della sua attività accademica, Salinas ha sempre praticato la scrittura saggistica occupandosi di un ampio repertorio che va dagli autori spagnoli dei Secoli d'Oro fino ai suoi contemporanei. Anche per questa produzione si rimanda all'edizione saliniana delle *Obras completas. Vol. 2: Ensayos completos* cit.

³ Per quanto riguarda le opere teatrali, un'edizione significativa uscita pochi anni dopo la morte dell'autore resta senz'altro quella del *Teatro completo*, ed. J. Marichal, Madrid, Aguilar, 1957; ma anche in questo caso, e sempre ad opera dei curatori menzionati in precedenza, si veda direttamente la parte specifica all'interno del primo volume delle *Obras completas* cit.

⁴ Soprattutto nel primo periodo della sua attività il poeta andaluso tradusse dal francese opere di diverso genere. Per quanto riguarda la poesia, per esempio, si vedano le sue versioni di Albert Samain contenute nell'antologia *La poesía francesa moderna*, ed. E. Díez Canedo, F. Fortún, Madrid, Renacimiento, 1913. Sul versante drammaturgico Salinas si fece invece apprezzare per la traduzione di Alfred de Musset, *Los caprichos de Mariana y otras comedias*, Madrid, Imprenta clásica española, 1920. E tra le opere di narrativa si ricordi principalmente la sua versione dei primi due volumi completi della Recherche di Proust: *Por el camino de Swan* e *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Metro y Cía., 1922.

⁵ Si veda, per esempio, l'edizione recente apparsa nei «Clásicos castellanos» della casa editrice Cátedra: P. Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, ed. M. Escartín, Madrid, Cátedra, 1995.

⁶ P. Salinas, J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 193-194.

risultino insomma fondamentali nell'evoluzione di un itinerario lirico in cui le ragioni della biografia si mescolano con prepotenza a quelle della letteratura: in ciascuna di tali raccolte, con intensità e distribuzione distinta, con il filtro della propria esperienza il poeta esplora la passione in tutte le sue sfaccettature, dalla scoperta del sentimento al suo apice, dal disincanto all'epilogo del rapporto di coppia. Ma l'epilogo che si consuma al termine di questo percorso è presagito fin dall'inizio delle vicissitudini che questi libri immortalano: in *La voz a ti debida* il processo emozionale e rivelatorio, pur nel pieno di un canto entusiasta, preannuncia in più luoghi del testo l'angoscia della separazione; e altresì in *Razón de amor* sulla falsariga di una maggiore densità concettuale ritroviamo i medesimi estremi; infine, con una prospettiva elegiaca, con i chiaroscuri di una *consolatio* originata dall'allontanamento tra il poeta e la donna, anche in *Largo lamento* se ne ripercorrono le tappe, le ferite e le mancanze. Quest'ultima raccolta, in particolare, appare estremamente significativa per il nostro discorso, poiché si costruisce sulle macerie di un amore e rivela la natura traumatica del vissuto e della scrittura implicati: da un lato, sul versante biografico, quando Salinas ne comincia a scrivere i versi la storia con la Whitmore è ampiamente terminata, restando circoscritta alla nostalgia di uno scambio epistolare sempre più diluito;⁷ dall'altro, sul piano creativo, in ragione di ciò nell'opera prevale una sorta di poetica della disillusione, che trova compimento, come vedremo in dettaglio più avanti, in una strutturale frammentarietà – grammaticale, retorica, umorale – confermata inoltre dalla circostanza per cui la silloge, dopo vari tentennamenti, verrà accantonata e lasciata per sempre incompiuta.

In tale atmosfera, ad ogni modo, il turbamento del poeta non si consuma esclusivamente sul piano dell'intimo, nell'esperienza prima gratificante e poi frustrante dell'eros, ma anche su quello più vasto della scena nazionale, in cui negli anni Trenta, decennio a cui si ascrive tale produzione, si osserva il progressivo declino dell'esperienza repubblicana con lo scoppio della Guerra civile e la successiva affermazione del franchismo. Proprio nell'autunno del 1936, a seguito del golpe dei Nazionalisti e in un clima sempre più teso, il poeta lascia la Spagna e si trasferisce negli Stati Uniti scegliendo la via di un esilio volontario che di fatto lo porterà a non tornare più in patria fino alla morte. Ciò che in questo periodo osserviamo nella sua lirica, dunque, è un trauma duplice, che oscilla contemporaneamente tra il discorso privato e quello sociale e si

⁷ Per il carteggio tra Pedro e Katherine, che – è giusto sottolinearlo – raccoglie solamente le lettere inviate dal poeta alla donna, si veda soprattutto P. Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore. Epistolario secreto del gran poeta del amor*, ed. E. Bou, Barcelona, Tusquets, 2002, con un utile apparato critico. Ne è uscita recentemente anche un'edizione italiana: *Amore in bilico. Lettere a Katherine Whitmore (1932-1947)*, a cura di E. Bou, Milano, Editoriale Jouvence, 2023.

evidenzia nel progressivo distacco dalla donna e dalla terra amate. Sul piano della cronaca sentimentale, a quest'altezza Salinas è rientrato nei ranghi della responsabilità familiare, soprattutto dopo il tentato suicidio della moglie, e per via delle stringenti difficoltà economiche originate dalla nuova vita americana; la giovane ispanista, dal canto suo, pur rimanendo sempre in contatto con il poeta, ha già preso una nuova strada e presto sposa il collega americano Brewer Whitmore, a cui resterà legata tutta la vita. Ma al di là delle questioni del cuore il disagio dell'autore in questi anni si manifesta anche nel rapporto conflittuale che egli stabilisce proprio con la soffocante realtà degli USA: si tratta di una difficoltà che scaturisce dal trapianto improvviso in un mondo estremamente diverso dal proprio, in cui il poeta non riesce a integrarsi appieno, in cui, secondo un'attitudine già esperita da altri scrittori iberici del primo Novecento (Juan Ramón Jiménez, García Lorca, José Moreno Villa, tra gli altri), soffre l'alienazione provocata dalla grande metropoli e dalle sue grigie grandezze, dal capitalismo spietato, dalla negazione della natura, dalla spersonalizzazione costante. Ne danno prova numerose liriche in cui lo straniamento prodotto dal progresso, così come la sua radicale, ingombrante estraneità rispetto al creato e allo spirito umano qui raggiungono vette senza precedenti. E per arricchire il quadro di tale inquietudine si consideri anche la pressione sociopolitica, con una Spagna sempre più isolata che si stava legando in misura crescente ai regimi fascisti in Europa, fattore che portò il poeta, il quale era sostanzialmente un impolitico, un «repubblicano senza fede» come pure ebbe a definirsi, a dover testimoniare in varie sedi la sua esperienza di esule e a riaffermare in molte occasioni la causa della libertà spagnola.

II. La poesia saliniana come documento traumatico: dalla *Voce al Lamento*

Possiamo osservare i riflessi di tutto questo in alcuni componimenti presenti nei libri che abbiamo individuato, di cui di seguito, per entrare in una dimensione traduttologica e consentire ai non ispanisti di comprendere al meglio il discorso, forniamo a fronte anche le versioni che chi scrive ha realizzato per una nuova antologia italiana appena uscita presso l'editore Garzanti.⁸

In ordine cronologico, ma anche per la temperatura che sottende al canto la stazione di partenza è senza dubbio quella individuata da *La voz a ti debida*, primo volume di questo trittico e soprattutto teatro di una poesia appassionata e festosa. A questa raccolta corrisponde un tono fervido, una “voce” dirompente, singolarissima, con cui Salinas

⁸ P. Salinas, *Poesie*, a cura di M. Lefèvre, Milano, Garzanti, 2024. Prendiamo i testi spagnoli e italiani citati di seguito direttamente da questo volume.

costruisce un solido edificio lirico che sembra contenere a fatica la forza dell'amore, condensata in una retorica dell'altezza e della luce che sfiora altresì gli accenti e i modi della mistica. Ciononostante – ecco il punto che è opportuno mettere in rilievo – anche in un orizzonte di felice appagamento, di gratitudine per l'esperienza che si sta vivendo, le difficoltà contingenti di questa passione vissuta tra lontananza e clandestinità fanno già intuire, nella coscienza e nei versi del poeta, l'ipotesi della separazione. È la «lettura», tra gli altri, di Francesco Fava, il quale ha sottolineato la compresenza di umori discordanti già in questo primo «movimento» della «trilogia».⁹ Ed è quanto emerge, per esempio, in modo sintomatico nella poesia che chiude la raccolta, *Las oyes cómo piden realidades*, in cui al trionfo della luminosità, della leggerezza di cui si sostanzia l'erotica gioiosa risponde l'inquietudine pressante dell'ombra, anzi, delle «ombre», effigi diafane nelle quali sembrano destinati a trasformarsi i due amanti, già sull'orlo della dissolvenza.

¿Las oyes cómo piden realidades,
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos
en este inmenso lecho de distancias?
Cansadas ya de infinitud, de tiempo
sin medida, de anónimo, heridas
por una gran nostalgia de materia,
piden límites, días, nombres.
No pueden
vivir así ya más: están al borde
del morir de las sombras, que es la nada.

Le senti come chiedono realtà,
loro, scompigliate, furiose,
loro, le ombre che noi due forgiamo
in questo immenso letto di distanze?
Stanche d'infinitudine, di tempo
smisurato, di anonimia, ferite
da una nostalgia immane di materia,
chiedono giorni, nomi, limiti.
Non possono
più vivere così: sono sul baratro
della morte delle ombre, che è il nulla.

Le ombre si fanno allegorie trasparenti, in senso figurativo ma anche semantico, icone sfumate di una dissoluzione che pare annunciarsi

⁹ Cfr. F. Fava, *Amor y sombras: lectura di «La voz a ti debida» di Pedro Salinas*, Pisa, ETS, 2009.

inesorabilmente fin dal principio della storia: per sopravvivere alla precarietà del sentimento si ha bisogno di «realtà», «materia», «date», «limiti», tutte misure della concretezza da innalzare come baluardi contro la fugacità. E allora i protagonisti sono chiamati in prima persona a dare a queste ombre una sostanza, a lottare contro questo progressivo annullamento:

Los dos les buscaremos
 un color, una fecha, un pecho, un sol.
 Que descansen en ti, sé tú su carne.
 Se calmará su enorme ansia errante,
 mientras las estrechamos
 ávidamente entre los cuerpos nuestros
 donde encuentren su pasto y su reposo.
 Se dormirán al fin en nuestro sueño
 abrazado, abrazadas. [...]

Noi due gli cercheremo
 un colore, una data, un petto, un sole.
 Che riposino in te, fagli da carne.
 Si calmerà la loro errante angoscia,
 mentre noi le stringiamo
 avidamente in mezzo ai nostri corpi
 dove avranno riposo e nutrimento.
 Si assopiranno dentro il nostro sonno
 abbracciato, abbracciate. [...]

L'uomo e la donna, fuor di metafora, sono chiamati a impedire, quantomeno a differire una fine incombente mediante l'abbraccio, l'abitudine, in una parola mediante la costanza, in una relazione che lamenta invece criticità strutturali ed è soggetta a pause e lontananze forzate. Possono essere giusto i «ricordi», in tali fragranti, a restituire agli amanti una sostanza «mortale» ma durevole, al di là del tempo e dello spazio:

Y su afanoso sueño
 de sombras, otra vez, será el retorno
 a esta corporeidad mortal y rosa
 donde el amor inventa su infinito.

E quel sonno affannato
 di ombre sarà il ritorno, nuovamente,
 alla corporeità mortale e rosa
 dove l'amore inventa il suo infinito.

Anche nella raccolta successiva, *Razón de amor*, che esce nel 1936, pochi mesi prima che il poeta si trasferisca negli Stati Uniti, ci sono diverse liriche in cui l'epilogo del legame tra Pedro e Katherine si avverte in maniera sempre più concreta. Soprattutto nella seconda parte di questo libro l'approccio alla materia d'amore si fa più ragionato, quasi apodittico, indicatore anch'esso del distacco con cui l'autore riesamina le proprie emozioni. È tale sguardo retrospettivo a consentire l'analisi, un'analisi che è così lucida da rovesciare, in alcuni testi decisivi, linguaggio e figure della lirica precedente. Si guardi, in primo luogo, alla dicotomia oscurità/luce: se nella *Voce* è un ampio spettro di «colori» ad assicurare l'intensità luminosa del sentimento, e ciò proprio in opposizione alle «ombre» di cui abbiamo appena detto, al contrario in quest'opera è il buio – la notte, la cecità – a custodire (ancora) per il poeta una nebulosa speranza. La luce, infatti, rivela in modo spietato l'assenza della donna accanto al poeta; un'assenza che è fisica e morale, che sintetizza uno spazio sempre più vuoto tra i due a causa delle scelte personali, di una geografia ostile, del disincanto crescente. Possiamo osservare tutto questo in *De noche la distancia*.

De noche la distancia
parece sólo oscuridad, tiniebla
que no separa sino por los ojos.
[...]
Se sueña
que en la esperanza del silencio oscuro
nada nos falta, y que a la luz primera
los labios y los ojos y la voz
encontrarán sus términos ansiados:
otra voz, otros ojos, otros labios.

Di notte la distanza
sembra soltanto oscurità, una tenebra
che non separa eccetto che per gli occhi.
[...]
Si sogna
che nella fede del silenzio oscuro
niente ci manca, e che alle prime luci
le nostre labbra e gli occhi e la voce
troveranno il bramato complemento:
un'altra voce, altri occhi, altre labbra.

Il favore dell'oscurità, come si evince in questa prima strofa, diviene garanzia di stabilità, sogno di ritrovare al mattino «voce», «occhi» e «labbra» amate. Eppure, con il risveglio giunge presto l'amara scoperta:

Y amanece el error. La luz separa.
 Alargando las manos no se alcanza
 el cuerpo de la dicha, que en la noche
 tendido se sentía junto al nuestro,
 sin prisa por trocarlo en paraíso:
 sólo se palpan soledades nuevas,
 ofertas de la luz. [...]

L'errore è all'alba. La luce separa.
 Allungando le mani non si sfiora
 il corpo delizioso, che la notte
 disteso si sentiva accanto al nostro,
 sinonimo di calma e paradiso:
 si sente solo nuova solitudine,
 offerta della luce. [...]

Di questa constatazione le tracce più marcate si trovano nei versi finali, in cui, dinanzi all'evidenza della separazione, la tenebra diviene una sorta di ancora di salvezza per il poeta, velo provvidenziale che cela la sua solitudine.

[...] Y la distancia
 es distancia, son leguas, años, cielos;
 es la luz, la distancia. Y hay que andarla,
 andar pisando luz, horas y horas,
 para que nuestro paso, al fin del día,
 gane la orilla oscura
 en que cesan las pruebas de estar solo.

[...] E la distanza
 è distanza, sono anni, leghe, cieli;
 la luce è la distanza. E va percorsa,
 percorrere la luce, ore e ore,
 affinché il passo, alla fine del giorno,
 tocchi la sponda oscura
 in cui di essere soli non c'è prova.

Non solo: quella «sponda oscura» è l'anticamera del sogno, ultimo e ir-reale dominio in cui il soggetto aspira a ritrovare nuovamente l'amante, in cui il vuoto può essere colmato almeno dall'immagine antica del piacere.

Donde el querer, en la tiniebla, piensa
 que con decir un nombre
 una felicidad contestaría.
 Y cuando en la honda noche se nos colman

con júbilos, con besos o con muertas,
los anhelosos huecos,
que amor y luz abrieron en las almas.

Dove il volere pensa, nella tenebra,
che al solo dire un nome
una felicità saprà rispondere.
E quando a notte fonda ci si riempiono
con piaceri, con baci o con le morti,
i nostri ansiosi vuoti,
che amore e luce schiusero alle anime.

È in *Largo lamento*, comunque, che il trauma saliniano si consuma del tutto, tra il disorientamento provocato dall'esilio e la conclusione della relazione con Katherine. Circostanza, quest'ultima, come abbiamo sottolineato, che con tutta probabilità portò il poeta a "disamorarsi" anche dell'idea di dare al libro una struttura e una veste compiute, da cui il suo stato frammentario e il suo essere rimasto inedito. Nei testi tradizionalmente ascritti a questa silloge, che appunto ha tardato a conoscere un'edizione definitiva,¹⁰ entrambe le facce della sofferenza emergono con prepotenza, e vi incontriamo testi che si ergono a veri e propri monumenti di uno choc che appare sociale e culturale oltre che sentimentale. Lo possiamo notare, a puro titolo di esempio, in *No me sueltas*, in cui, sul filo di un espressionismo che ricorda il Lorca di *Poeta en Nueva York*, la memoria dell'amore trascorso, immortalato persino nei suoi episodi minori, avviene sullo sfondo di una metropoli che in un'articolata rete di metafore si staglia tra i versi con tutto il suo portato di pericolosità e alienazione:

No te me sueltas en las calles céntricas.
Recuerda aquella tarde, estando a orillas
de un gran río metálico de ruedas,
desatado hacia el mar de los quehaceres,
en que por desprenderte
de mí te viste sola en un islote
de desolado asfalto,
cogida entre las ondas incesantes
de automóviles raudos. Hasta que otro
Neptuno manejando una luz verde
paró el torrente y yo volví a encontrar
tu mano y te arrastré hacia nuestra tierra.

¹⁰ Per le questioni di tipo ecdotico, che in questa sede non ci competono, rimandiamo direttamente alla *Prefazione* di V. Nardoni alla sua edizione italiana di *Amore, mondo in pericolo*, Firenze, Passigli, 2014, p. 9.

Non mi lasciare per le vie del centro.
 Ricorda quella sera, sulle rive
 di un gran fiume metallico di ruote,
 sfrenato verso il mare degli impegni,
 in cui, per svincolarti
 da me, tu sei finita sopra un'isola
 di desolato asfalto,
 imprigionata tra le onde incessanti
 di macchine veloci. Finché un nuovo
 Nettuno grazie a un'alta luce verde
 fermò il torrente e di nuovo trovai
 la tua mano e ti ricondussi a terra.

Sono scorci che fanno del ricordo isolato l'altare di una nostalgica amarezza che, a propria volta, sia pur con una punta di ironia, scopre piaghe profonde, tradisce l'angoscia della complicità e della grazia perdute. E in effetti la "pesantezza", la retorica gonfia del quadro non lasciano dubbi in questo senso: la dimensione materiale, tra metallo e cemento, si manifesta con prepotenza e toglie il respiro, fa violenza sistematica al fondamento più puro degli esseri, alla volatile gioia degli innamorati. La stessa Katherine, in questo itinerario al rovescio, viene trascinata dalle sommità del terzo cielo, quello degli spiriti amanti, alla durezza del suolo e soffre un processo di "prosaicizzazione", divenendo fumosa lontananza, zona morta o addirittura oggetto inerte. È quanto annotiamo, per esempio, in *De marfil o de cuerpo*, in cui la donna è "trafigurata" in una chincaglieria d'altri tempi:

Tú, que tuviste brazos
 como vías celestes
 [...]

Tú, que tenías piernas
 como dulces riberas
 de algún río en estío,
 [...]

¿Por qué te has convertido
 en abanico antiguo?

Tu, che hai avuto braccia
 come strade celesti
 [...]

Tu, che avevi gambe

come le dolci rive
di un fiume in estate,
[...]

Perché ti sei mutata
in un ventaglio antico?

Questo «ventaglio» non si apre e, al contrario, è condannato alla prigione del suo «astuccio», che assurge a simbolo mortifero, di rinuncia alla vita:

Estuches de abanicos,
sonrosados por dentro:
tibios forros de raso
todos abullonados,
casi tumba o costumbre.

Astucci di ventagli,
color rosa all'interno:
caldi involucri in raso
tutti belli imbottiti,
quasi tomba o abitudine.

Nei versi finali, addirittura, dell'amata non resta che lo «spettro», e il commiato appare indifferibile:

Y te vuelvo a tu estuche,
–¿es tu vida o tu féretro?–
tan delicadamente
como si yo acostase
al más amado espectro
en un lecho de «déjame»,
de «déjame», sin fondo.

Ti metto nel tuo astuccio
– è la vita o è la bara? –
in modo delicato
come se io deponessi
il mio più amato spettro
in un letto di «lasciami»,
di «lasciami», infiniti.

III. La "trilogia" amorosa di Salinas in Italia

Prima di analizzare le strategie di traduzione adottate nelle versioni proposte vale la pena spendere due parole sulla ricezione della "trilogia"

saliniana in Italia. Come dicevamo, infatti, proprio in virtù di queste opere il poeta ha presto ottenuto una fama notevole a livello internazionale. Alla stessa stregua di altri autori della Generazione del '27, la sua poesia conosce le prime traduzioni italiane grazie alla mediazione del circolo ermetico:¹¹ lo scrittore madrileno compare nell'antologia *Lirici spagnoli* curata nel 1941 da Carlo Bo,¹² e sempre negli anni di guerra anche un giovane Macri ne pubblica alcune versioni in rivista;¹³ e poco oltre è giusto segnalare anche quelle di un letterato raffinato come Francesco Tentori su «La Fiera Letteraria» tra il 1951 e il 1952.¹⁴ In quest'ultimo anno, peraltro, Guanda dà alla luce anche la prima edizione della *Poesia spagnola del Novecento* (poi ampliata e ristampata più volte),¹⁵ al cui interno un Macri più maturo concede al nostro autore un posto di riguardo. Ma la presenza di Salinas in questi anni si rafforza soprattutto nelle miscelanee di impianto internazionale: tra le altre, si ricordino almeno quella dei *Poeti stranieri del '900 (tradotti da poeti italiani)*, edita da Scheiwiller nel 1956, in cui appare nella traduzione di Vittorio Bodini,¹⁶ e poi quella einaudiana dei *Poeti del Novecento italiani e stranieri* (1960) nella trasposizione di Mario Socrate.¹⁷ Lo stesso Bodini in quel medesimo scorcio curò anche la prima antologia italiana del poeta, che dava uno spazio autorevole proprio ai testi della “trilogia”.¹⁸ A partire dal decennio seguente, inoltre, del poeta si pubblicano anche gli scritti critici e narrativi¹⁹ nonché le prime edizioni di alcune raccolte singole: tra le altre spicca proprio *La voce a te dovuta* (1979), che Emma Scoles preparò per la «Bianca»

¹¹ Per un quadro generale delle versioni del nostro autore in Italia, si veda in primo luogo V. Nardoni, *L'opera di Salinas attraverso alcune traduzioni italiane*, in P. Salinas, *Sicuro azzardo*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2008, pp. 135-150. Sull'ispanismo sorto in seno all'Ermetismo fiorentino, come punto di partenza rimandiamo ai lavori di C. Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'approdo letterario», 46, 1969, pp. 3-18; e, soprattutto, a due noti contributi di O. Macri, *L'ispanismo a Firenze*, in Id., *Studi ispanici*, a cura di L. Dolfi, Napoli, Luigi, 1996, vol. II, pp. 135-140, e *La traduzione negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 55-56.

¹² *Lirici spagnoli*, Milano, Corrente, 1941.

¹³ A puro titolo d'esempio si ricordino le sue versioni di *Spiaggia* e *Non ti vedo*, su «Architrave», I, 1, 31 gennaio 1943, pp. 3-4.

¹⁴ Si tratta di *Le isole meravigliose* su «La Fiera Letteraria», VI, 23, 10 giugno 1951, p. 4, e di vari testi commemorativi della morte del poeta sullo stesso periodico: *ivi*, VII, 5, 3 febbraio 1952, p. 3.

¹⁵ *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di O. Macri, Parma, Guanda, 1952 (poi, in edizione ampliata, Guanda, 1961, e Garzanti, 1974 e 1985).

¹⁶ *Poeti stranieri del '900 (tradotti da poeti italiani)*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.

¹⁷ *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di E. Croce, trad. it. di M. Socrate, Torino, Einaudi, 1960.

¹⁸ P. Salinas, *Poesie*, a cura di V. Bodini, Milano, Lerici, 1958; poi nuovamente Lerici, 1964; e infine, con il titolo *Ragioni d'amore*, Milano, Accademia, 1970.

¹⁹ Per esempio, la versione italiana di *Víspera del gozo: Vigilia del piacere*, trad. it. di C. Greppi, Torino, Einaudi, 1976.

di Einaudi²⁰ e che viene ristampata ancora oggi. Nel periodo successivo, a parte un ruolo significativo nell'antologia della *Lirica spagnola del Novecento* a firma di Tentori (1997),²¹ per una ventina d'anni la sua poesia è uscita in parte dai radar della nostra editoria, anche se con il nuovo secolo si riscontrano nuove iniziative. Tra queste, in primo luogo, l'antologia dei *Poeti del Ventisette* realizzata da Maria Rosso per Marsilio (2008), in cui Salinas è figura fondamentale,²² e in seguito alcune nuove traduzioni realizzate dagli ispanisti dell'ultima generazione. Parliamo della versione di *Il Contemplato* ad opera di Francesco Fava (2012 e 2022), inizialmente accompagnata da saggi autorevoli di Cesare Segre e della stessa Scoles,²³ ma soprattutto, per la centralità della nostra "trilogia", delle edizioni messe a punto da Valerio Nardoni per Passigli: *Ragioni d'amore* (2006);²⁴ *Amore, mondo in pericolo* (2014)²⁵ e *Il corpo, favoloso* (2015),²⁶ tratte entrambe da *Largo lamento*; e, in una nuova versione, *La voce a te dovuta* (2022).²⁷ A questa serie si aggiunga infine anche l'antologia garzantiana ricordata in precedenza,²⁸ all'interno della quale un peso significativo è costituito proprio dai versi delle raccolte che stiamo inquadrando.

IV. Il "codice" della privazione e la sua traduzione

Dalla *Voce* al *Lamento*, come abbiamo intravisto, in entrambi gli idiomi, o piuttosto nel passaggio da una lingua all'altra, si definisce un vero e proprio "codice" della privazione che tra aspetti formali e di contenuto comprende gli estremi del trauma saliniano. Sul piano stilistico, in questo senso, un fattore che si lascia percepire fin dal primo dei testi citati è senza dubbio il ricorso a una sintassi incalzante ma disordinata, a tratti persino involuta, che anche la versione italiana sottolinea. Ne richiamiamo l'incipit:

¿Las oyes cómo piden realidades,
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos
en este inmenso lecho de distancias?

²⁰ P. Salinas, *La voce a te dovuta*, a cura di E. Scoles, Torino, Einaudi, 1979.

²¹ *Lirica spagnola del Novecento*, a cura di F. Tentori, Firenze, Le Lettere, 1997.

²² *I poeti del Ventisette*, a cura di M. Rosso, Venezia, Marsilio, 2008.

²³ P. Salinas, *Il contemplato. Mare. Poema. Tema con variazioni*, trad. it. di F. Fava, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2012; poi, in edizione più snella, *Il contemplato (mare, poema)*, a cura di F. Fava, Firenze, Passigli, 2022.

²⁴ Id., *Ragioni d'amore*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2006.

²⁵ Id., *Amore, mondo in pericolo. Lungo lamento*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2014.

²⁶ Id., *Il corpo favoloso. Lungo lamento*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2015.

²⁷ Id., *La voce a te dovuta*, a cura di V. Nardoni, Firenze, Passigli, 2022.

²⁸ Cfr. *supra*, n. 8.

Le senti come chiedono realtà,
 loro, scompigliate, furiose,
 loro, le ombre che noi due forgiamo
 in questo immenso letto di distanze?

Si noti il recupero del notevole iperbato che si accampa tra i vv. 1 e 2, con la ripresa anaforica di *ellas/loro* che mantiene il ricorso alla “spersonalizzazione” generata dall’elemento pronominale. Tale espediente, peraltro, è una costante in *La voz a ti debida* (si veda, per esempio, la celebre *Para vivir no quiero*) e si ritrova spesso anche nelle raccolte precedenti del poeta: il pronome, in generale, in queste liriche de-realizza i protagonisti, i quali in tal modo, in chiave positiva, vengono quasi “ipostatizzati”, diventando limiti di un assoluto che non ha bisogno del dettaglio particolare, del dato di realtà; in ottica negativa, al contrario, si fanno vettori dell’evanescenza, senza centro e senza connotati. Nel nostro caso il pronome, collocato in posizione prolettica rispetto alle *ombre* a cui fa riferimento, serve al poeta – e al traduttore – sia sul piano figurale che semantico. Per il primo aspetto, con questa costruzione complessa si ottiene quella frammentazione del discorso che è indizio anch’esso dell’*impasse* che il soggetto lirico vive in questa fase della sua scrittura, analogo di un rovello personale che si ripercuote quasi naturalmente sul piano della morfosintassi. Dal punto di vista assiologico, allo stesso tempo, l’impiego di «loro» in questo caso tende a tracciare un solco tra gli amanti, qui ancora riuniti in un «noi» foriero di speranze, da una parte, e l’universo fuggevole delle ombre, dall’altra. Nella nostra versione questa inquieta simbologia che spazia dalle «sombros» alla «nada», cioè al «nulla», viene ripresa in maniera stringente, poiché si fa metafora della paura che assedia il poeta sin dagli esordi del suo rapporto con Katherine: è quanto suggerisce lo scenario che offre l’«immenso letto di distanze» su cui, in ogni caso, a quest’altezza della storia i due dovevano ancora ritrovarsi con frequenza. E l’atmosfera agitata del canto si ritrova anche sul versante ritmico, di cui pure abbiamo riprodotto la partitura e che, secondo una tendenza che si ritrova in tutta la poesia di Salinas, alterna sulla stessa pagina misure differenti, dall’endecasillabo al settenario, dal novenario a misure più brevi. Nel testo italiano, effettivamente, emerge proprio la mediazione tra l’istanza metrica di partenza e la sua peculiare distribuzione, con la ripartizione dei significanti in sequenze che non tradiscano né la ritmica né l’articolata *dispositio* saliniana, la quale, come detto più volte, si sostanzia spesso di anastrofi, anacoluti e altre figure di un incedere insicuro. Come ricorda Sansone, del resto, questo è il pane quotidiano del traduttore di poesia, specialmente quando quest’ultimo è chiamato a una solida ricostruzione delle melodie

dell'origine, necessità che talvolta richiede «addizioni», «sottrazioni» e «sostituzioni» sulla linea del verso.²⁹ Ne troviamo un esempio nel secondo testo che abbiamo evocato, *De noche la distancia (Di notte la distanza)*:

[...] Y la distancia
es distancia, son leguas, años, cielos;
es la luz, la distancia. Y hay que andarla,
andar pisando luz, horas y horas,
para que nuestro paso, al fin del día,
gane la orilla oscura
en que cesan las pruebas de estar solo.

[...] E la distanza
è distanza, sono anni, leghe, cieli;
la luce è la distanza. E va percorsa,
percorrere la luce, ore e ore,
affinché il passo, alla fine del giorno,
tocchi la sponda oscura
in cui di essere soli non c'è prova.

Si osservino a tal proposito un paio di inversioni significative, ovviamente con il loro corrispettivo in fatto di perdite sul piano stilistico. Al terzo verso, *in primis*, il sintagma «es la luz la distancia» diviene «la luce è la distanza»: la formulazione più lineare rispetto all'iperbato spagnolo non si deve a una ricerca di chiarezza, ma al mantenimento dell'unità metrica, cioè alla serie di accenti del primo emistichio che dà vita all'endecasillabo e che una resa letterale di detto sintagma avrebbe quanto meno ostacolato. Allo stesso tempo, però, tale soluzione comporta una perdita altrettanto evidente rispetto alla retorica del modello con l'eliminazione dell'anafora tra secondo e terzo verso: «es distancia...» / «es la luz». Uno stesso discorso riguarda l'ultimo dei versi evocati. In questo frangente, sempre per riproporre l'endecasillabo avviene il contrario di quanto appena osservato, poiché è la versione italiana a ribaltare la sintassi lineare: «en que cesan las pruebas *de estar solo*» → «in cui di *essere soli* non c'è prova». È da situazioni come quelle descritte che la traduzione esibisce una strategia-guida, nella fattispecie l'adesione puntuale ai ritmi della fonte. Seguendo la lezione di Schleiermacher e dei Romantici, d'altronde, la sinuosità del verso disciplina quella del pensiero, tra regolarità, increspature e sussulti; e su una falsariga simile anche Henri Meschonnic in tempi a noi più vicini ha sottolineato come il ritmo assurdo a elemento portante di una poetica – quella dell'autore

²⁹ Cfr. G. Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 13-28.

– che l'interprete deve saper aggiornare e riprodurre nell'officina del proprio lavoro.³⁰ In questa direzione, l'adesione ai moduli proposti dal poeta madrileno, pur nella vasta regione di un verlibrismo accentuato, ha rappresentato un obiettivo primario delle nostre versioni, uno dei "compiti" del traduttore che si è tentato di svolgere con maggior rigore.

In un componimento teso come *No me sueltes (Non lasciarmi)* abbiamo invece l'opportunità di analizzare come il testo-meta cerchi di condensare le ragioni profonde del trauma saliniano specialmente sul piano del contenuto. Si guardi alla rete di irruenti metafore equoree tramite le quali, anche in traduzione, viene descritto il paesaggio allucinato della metropoli americana.

Recuerda aquella tarde, estando a orillas
de un gran río metálico de ruedas,
desatado hacia el mar de los quehaceres,
en que por desprenderte
de mí te viste sola en un islote
de desolado asfalto,
cogida entre las ondas incesantes
de automóviles raudos. Hasta que otro
Neptuno manejando una luz verde
paró el torrente y yo volví a encontrar
tu mano y te arrastré hacia nuestra tierra.

Ricorda quella sera, sulle rive
di un gran fiume metallico di ruote,
sfrenato verso il mare degli impegni,
in cui, per svincolarti
da me, tu sei finita sopra un'isola
di desolato asfalto,
imprigionata tra le onde incessanti
di macchine veloci. Finché un nuovo
Nettuno sfoderando luce verde
fermò il torrente e di nuovo trovai
la tua mano e ti ricondussi a terra.

Su un medesimo spartito composto da endecasillabi nervosi intervallati saltuariamente dalla misura "compatibile" del settenario, la lirica originale è qui riproposta con un altissimo coefficiente di "lealtà", per cui le *avenues* anche nel testo italiano sono assimilate a «un gran fiume metallico di ruote, / sfrenato verso il mare degli impegni»; e alla stessa maniera il marciapiede tra i viali diventa «un'isola / di desolato asfalto /

³⁰ Cfr., in particolare, due suoi saggi recenti: *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999; e *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

imprigionata tra le onde incessanti / di macchine veloci». Più articolata ancora l'immagine conclusiva della strofa che abbiamo preso a campione, nella quale si fa spazio il richiamo a una classicità mediterranea che stride, appunto, con la modernità estremizzata della città statunitense: qui il semaforo con la sua inequivocabile «luce verde» è paragonato a un «nuovo Nettuno» capace di fermare il «torrente» di veicoli frenetici, permettendo così al poeta di ritrovare la mano dell'amata. La versione italiana, ricorrendo dunque alla mera trasposizione dei significanti, ha buon gioco nel riprodurre l'alienazione causata dalla *city*, quella distanza respingente che, come abbiamo spiegato, non è solo quella che si crea con il tempo tra Pedro e Katherine, ma anche quella che nasce dalla sostanziale incapacità di adattarsi, da parte dello scrittore, alla vita negli USA. Non a caso, sia detto per inciso, dopo i primi anni tra il Massachusetts e Baltimora, Salinas viaggerà presto a sud, a Puerto Rico, dove finalmente nella purezza del mare caraibico, come mostrano i versi di *El contemplado*, troverà una rinnovata serenità e un'ispirazione nuovamente entusiasta nei confronti della vita e della natura.

Interessante sotto il profilo traduttivo quanto possiamo notare anche nell'ultima lirica scelta, *De marfil o de cuerpo (D'avorio o di corpo)*, in cui la certezza del distacco si concretizza in versi più brevi, incalzanti, alla maniera di scorci e pensieri che si inseguono affannati, quasi a singhiozzo, con la dominante del settenario in primo piano. Qui il processo di reificazione che investe la donna amata – tramutata in «ventaglio antico», in oggetto inservibile chiuso in un «astuccio» che diviene allegoria mortifera –, viene evidenziato anche nel testo italiano attraverso l'attenzione posta alla dimensione materica dei costituenti lessicali, contraltare della natura eterea, privilegiata dell'eros: siamo al cospetto di una sorta di antiplatonismo, in cui ciò che è inerte, frivolo si fa emblema di una fine dapprima annunciata, intravista, e adesso pienamente compiuta. O sarebbe meglio parlare di consapevolezza della fine, quella di una storia d'amore ma anche di un'epoca dell'esistenza; di un trauma tutt'altro che inconscio che in altri luoghi di *Largo lamento* si cerca invece di eludere, di neutralizzare attraverso la memoria, il vagheggiamento, persino l'ironia. Nel testo individuato, tuttavia, l'amarezza emerge tra le righe in tutta la sua forza, e la versione aspira a farsi carico del vocabolario preciso di questa sofferenza.

Estuches de abanicos,
sonrosados por dentro:
tibios forros de raso
todos abullonados,
casi tumba o costumbre.

Astucci di ventagli,
color rosa all'interno:
caldi involucri in raso
tutti belli imbottiti,
quasi tomba o abitudine.

Di fatto, anche nella lirica italiana si ritrova l'oggettistica banale su cui è costruita la strofa, un bozzetto dimesso come la descrizione che le dà sostanza e che incarna altresì la medesima metafora tetra («tomba»), il germe stesso del disamore («abitudine»). E tale immagine è rinforzata nella parte conclusiva del componimento, in cui una letteralità accentuata nel passaggio dal testo-fonte al testo-meta sottolinea proprio il richiamo alla morte («bara», «spettro») e un abbandono senza fine.

Y te vuelvo a tu estuche,
–¿es tu vida o tu féretro?–
tan delicadamente
como si yo acostase
al más amado espectro
en un lecho de «déjame»,
de «déjame», sin fondo.

Ti metto nel tuo astuccio
– è la vita o è la bara? –
in modo delicato
come se deponessi
il mio più amato spettro
in un letto di «lasciami»,
di «lasciami», infiniti.

V. Il contesto editoriale: dalla *source* al *target*

Merita qualche rapida considerazione anche il contesto in cui sono state realizzate le presenti versioni che, come abbiamo indicato più volte, vengono offerte al pubblico italiano nel formato dell'antologia d'autore. Rispetto ad altre traduzioni recenti, in effetti, questo volume si propone obiettivi specifici che vale la pena illustrare. *In primis*, è giusto ricordare la collana a cui sono destinate queste *Poesie*: si tratta infatti della serie «I Grandi Libri» Garzanti, in cui da vari decenni vengono dati alla luce i classici della poesia internazionale e in cui, in particolare, uno spazio notevole è concesso proprio agli autori del Novecento (basti pensare, per il caso spagnolo, a Lorca³¹ e Machado).³² La natura di que-

³¹ F. García Lorca, *Tutte le poesie*, trad. it. di C. Bo, Milano, Garzanti, 1962, con numerose ristampe successive.

³² A. Machado, *Poesie*, a cura di M. Lefèvre, Milano, Garzanti, 2022.

sta collana è storicamente divulgativa, e in questo risponde agli auspici di un marchio inserito da sempre nell'editoria di mercato; nondimeno, ogni opera è accompagnata da un'introduzione critica e da curatele realizzate perlopiù da esponenti del mondo letterario o accademico. Si tratta insomma di operazioni di alta divulgazione con copiosi apparati paratestuali, dai prologhi alle note e alle bibliografie, che tendono a offrire di ogni scrittore un ritratto completo. A ciò si aggiunga, sempre tra le finalità di questa serie, anche la volontà di presentare nella maggior parte dei casi traduzioni nuove rispetto al passato, affidate in genere a interpreti di provata esperienza sia sul fronte filologico, ai fini dell'esattezza della versione, sia su quello della creatività, per una resa poetica all'altezza delle prove originali, capace di parlare al lettore di oggi. Nel caso saliniano ci ha guidato proprio questa duplice preoccupazione, che integra l'aderenza dell'interpretazione e l'attenzione agli obiettivi di ogni impresa editoriale, con progetti che da un lato rendano giustizia del valore del testo-fonte, dall'altro comunichino efficacemente con il pubblico a cui tali versioni sono dirette. Questo è, senza dubbio, l'obiettivo primario della committenza, ma anche il dovere del traduttore professionista, la cui responsabilità si esercita costantemente nella mediazione tra etica ed estetica, tra lealtà scrupolosa alla lingua e alle ragioni dell'origine e capacità di dare a entrambe una veste rinnovata, vitale. Ciò significa muoversi tra gli estremi paradigmatici del traduttore-studioso e del poeta-traduttore,³³ che al di là di etichette troppo rigide definiscono un atteggiamento versatile nella comunione con l'*altro* letterario. A tale logica, né più né meno, rispondono anche le nostre versioni, che aspirano a individuare e ricreare pienamente le vicissitudini del poeta sotto il profilo dell'intensità emotiva e dell'invenzione lirica, da una parte percorrendo le tracce dolorose della sua avventura spirituale, dall'altra conservando la sapiente organizzazione di temi, armonie e figure del canto.

VI. Conclusioni (e un bilancio)

Due parole infine sulle strategie e le scelte puntuali osservate in queste traduzioni che, come abbiamo appena evidenziato, cercano di contemplare un approccio insieme *source-* e *target-oriented*. Per il primo aspetto, un criterio essenziale è stato quello di una sorta di "equivalenza emozionale", principio fondato su un'analisi schietta dei sentimenti dell'autore, del loro ondivago sviluppo e della loro sintesi sofferta; il che sul piano della prassi conduce a una «letteralità» traumatica, nel

³³ Cfr. V. Nardoni, *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 147-161.

senso bermaniano del termine,³⁴ cioè al recupero solerte di ritmi, significanti e oggetti che simboleggiano il disagio dell'autore e che non possono eludersi né nell'interpretazione né nella riformulazione del testo. Come dicevamo, si tratta di un codice della privazione che si basa su una sintassi spezzata, singhiozzante, oppure invece richiusa su sé stessa, mestamente dipanata, che è corrispondenza formale di detto disagio e che sul piano dei contenuti si declina attraverso un'ampia gamma di metafore della cui connotazione funesta si è dato ampiamente conto. E a ciò si aggiunge una metrica variabile – a volte instabile, a volte insistita – anch'essa affine all'umore altalenante e alle ossessioni del poeta. Nelle traduzioni vuole esserci tutto questo, dall'incedere di ogni componimento all'accurata cronaca sentimentale in cui il trauma dell'abbandono si consuma. Da qui, nell'omogeneità della campata ritmica, anche l'adeguamento del lessico e della retorica di partenza al nuovo contesto culturale, nonché, su un piano tonale, la riproposizione della figuralità degli affreschi. Entriamo così nei confini del *target*, per cui gli stessi motivi del modello sono ricostruiti con un linguaggio che oltre a rispondere alle istanze di partenza, sia nella chiarezza che nell'oscurità, si vuole comunque intellegibile al lettore italiano. È una questione che fonda l'essenza della produzione editoriale, disciplinando l'autonomia della versione lirica e calibrando *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* in rapporto a vocazione e mestiere, *poiesis* e mercato. In questo senso, al netto del connubio proficuo tra filologia e libertà che da sempre ha orientato la traduzione di poesia, l'obiettivo principale del critico è quello di far parlare ogni poeta al pubblico di oggi. Nel nostro caso, va da sé, è quello di presentare ai lettori degli anni Duemila un Salinas storicizzato ma allo stesso tempo pienamente attuale nei moventi e negli esiti della scrittura: è l'idea stessa del "classico contemporaneo", un autore che ci è vicino nel tempo e anche nello spazio, nell'*imagerie* e nei sentimenti, specialmente laddove questi ultimi appartengono a una fisiologia condivisa quale è quella d'amore, cifra antropologica comune a ogni individuo. Salinas è un autore che invoca la solidarietà di chi sia disposto ad ascoltarlo, dagli interlocutori dei suoi testi ai lettori; sempre ha fatto vibrare le corde degli altri poeti e del suo pubblico raccontando in versi la propria felicità e la propria sofferenza, le radici e le propaggini di un trauma che si eterna sulla scena del verso. Di questo sentire si fa carico il traduttore, rendendo l'esperienza comprensibile, ridandole forma e sostanza per dividerla, a distanza di anni, con lettori nuovi e, in questo modo, sotteraneamente, per rivelare le ombre di ognuno.

³⁴ Cfr. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991.