

**Fabio Scotto**

**MARIA LUISA SPAZIANI TRADUTTRICE DI MARCELINE  
DESBORDES-VALMORE: TRA FEDELITÀ E MODERNIZZAZIONE**

ABSTRACT. Lo studio di propone di approfondire la disamina del rapporto poetico fra Marceline Desbordes-Valmore e Maria Luisa Spaziani attraverso la traduzione. Esso dà conto delle ragioni di poetica di questa scelta e delle affinità fra le due autrici, analizza la tecnica traduttiva della Spaziani nelle *Liriche d'amore* e ne deduce una teoria del tradurre come appropriazione-riscrittura dell'originale.

RÉSUMÉ. L'article se propose d'approfondir l'étude de la relation poétique entre Marceline Desbordes-Valmore et Maria Luisa Spaziani à travers la traduction. Il fait état des raisons poétiques de ce choix et des affinités entre ces deux auteurs, analyse la technique traductive de Spaziani dans les *Liriche d'amore* et en déduit une théorie du traduire comme appropriation-réécriture de l'original.

**1. *Le ragioni di una scelta.***

Nell'ampia e consolidata esperienza di traduttrice di Maria Luisa Spaziani, esercitata non unicamente in ambito poetico (si pensi solo alle sue traduzioni di opere in prosa di Gustave Flaubert, André Gide, Marguerite Yourcenar, Jacques Audiberti, Michel Tournier) e non unicamente a partire da proto-testi francesi (si vedano le sue versioni da Rilke e da altri autori di lingua tedesca e inglese quali Saul Bellow ed Hermann Hesse), le scelte paiono riferirsi, nella maggior parte dei casi, a precise ragioni di affinità intellettuale e poetica, pur nella varietà dei registri stilistico-formali ed espressivi degli autori privilegiati. Molti di questi nomi poi resi in lingua italiana appaiono infatti nell'autobiografia intellettuale che l'Autrice stessa fornisce in vari suoi testi e che opportunamente

riproduce Giancarlo Pontiggia nella sua *Cronologia*<sup>1</sup>. Ciò è conforme tanto alla naturale origine di ogni opera traduttiva, che solitamente scaturisce dalla lettura e dalla predilezione per qualche testo o autore particolarmente frequentato e amato, quanto alla tendenza a tradurre quanto più ci somiglia, per una qualche ragione a volte misteriosa e solo a noi nota, anche quando non immediatamente percepibile<sup>2</sup>. Nel caso di Maria Luisa Spaziani buona parte delle scelte traduttive operate si radica nel convincimento di un'intima ragione di poetica del traduttore nei confronti del tradotto (basti pensare al cospicuo lavoro traduttivo sul teatro, in particolare raciniano, certo non estraneo all'interesse critico e creativo per il genere teatrale che l'opera del poeta Spaziani ha da sempre manifestato in modo esplicito). Questo adempimento a una responsabilità intellettuale e poetica si presta a una molteplicità d'implicazioni che fanno della traduzione un'opera a pieno titolo costitutiva del lavoro poetico in proprio dell'Autore, come la sua estensione nell'arco dell'ampia e feconda esistenza della Spaziani ne è di certo conferma. Tale posizione è corroborata, come

---

<sup>1</sup> Giancarlo Pontiggia, *Cronologia*, Maria Luisa Spaziani, *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Lagazzi e Giancarlo Pontiggia, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2012, pp. LXIX-CXVI.

<sup>2</sup> È pur vero però che non tutti gli Autori condividono questo orientamento, se, ad esempio, Vittorio Sereni afferma di non avere sempre tradotto per «libera scelta», ma anche per «un moto d'invidia» nei confronti dell'originale, non solo quindi per «affinità», ma anche «per opposizione, per confronto», (Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino 1981), e Giorgio Caproni ritiene che nella traduzione si cerchi più «il distante» che non l'affine (Giorgio Caproni, *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996, pp. 53-66). Ci sia permesso rinviare in merito a Fabio Scottò, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Donzelli editore, Roma, 2013, pp. 114, 119.

vedremo poi, dalle sue idee sul tradurre espresse in sede para-testuale, che chiamano direttamente in causa la sensibilità del traduttore e la sua idea di poesia e di lingua nel suo rapporto con il suo stile e la sua scrittura personale.

Autrice molto amata e fatta spesso oggetto di suoi corsi universitari<sup>3</sup>, Marceline Desbordes-Valmore è per la Spaziani un costante punto di riferimento poetico che, al di là delle affinità tematiche, è anche occasione d'esercizio critico volto a rivelare le singolarità e i meriti della poetessa ottocentesca francese che Verlaine incluse nel 1884 nella sua celebre antologia dei *Poètes maudits*.

L'antologia *Liriche d'amore*<sup>4</sup>, una delle più recenti traduzioni della Spaziani, è preceduta da un'introduzione<sup>5</sup> nella quale la curatrice dà ben conto delle ragioni che l'hanno indotta a soffermarsi su quest'opera, di cui mostra gli elementi di originalità e novità troppo spesso non adeguatamente sottolineati dalla critica. Essi sono innanzitutto un modo personalissimo e nuovo d'interpretare il ruolo della donna nella società («le plus grand esprit féminin de

---

<sup>3</sup> «Ho sempre amato Marceline Desbordes-Valmore fin dai miei giovani anni, l'ho scelta due volte come corso monografico quando insegnavo all'Università di Messina e le ho dedicato una delle venti interviste immaginarie o “parapsicologiche” del mio libro *Donne in poesia* pubblicato e ripubblicato da Marsilio [Venezia 1992, N.d.A.]», Maria Luisa Spaziani, *Avvertenza per la traduzione*, Marceline Desbordes-Valmore, *Liriche d'amore*, introduzione, versione poetica dal francese e note di Maria Luisa Spaziani, “I Fiori del Male, 3”, Ignazio Maria Gallino Editore, Milano 2004, p. XXV.

<sup>4</sup> Desbordes-Valmore, cit.

<sup>5</sup> Spaziani, *Vita, avventure e opere di Marceline Desbordes-Valmore*, M. Desbordes-Valmore, *Liriche d'amore*, cit., pp. VII-XXIII.

son temps», secondo Vigny)<sup>6</sup>; l'innata grazia e naturalezza, secondo Baudelaire; la creazione dell'«elegia moderna e romantica», per Hugo, fatta di oscillazione fra amore e morte, sentimento del tempo, disperazione e fede<sup>7</sup>; l'identità di vita e opera, preconizzata da Sainte-Beuve<sup>8</sup>; il suo ruolo anticipatore nei confronti delle sinestesie e «correspondances» baudelairiane<sup>9</sup>; la presumibile tributarietà di certe poesie visionarie del primo Rimbaud dalle sue *Pauvres fleurs*, per via della «rottura dei rapporti logici fra l'immagine e l'idea»<sup>10</sup>, e più in generale «la ricerca di una forma inedita, illogica e nuova» che privilegi, al di là di ogni razionalismo cartesiano, la «necessità interiore»<sup>11</sup>; infine l'anticipazione del tipo di canzone verlainiana, tutta giocata sui metri dispari che teorizzerà l'*Art poétique*, la quale indusse Catulle Mendès a definire Pauvre Lélian «un Desbordes-Valmore en pantalon»<sup>12</sup>. Non a caso Verlaine parlerà di Marceline in

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. XIV.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. XVI. D'essa Marceline pare «il caso limite». Con questo ci si riferisce evidentemente alla vita particolarmente avventurosa della poetessa, alla sua attività teatrale, al suo perigliosissimo viaggio verso la Guadalupa e alle sue travagliate vicende amorose e familiari, con i lutti per la perdita delle figlie e la sua grave malattia finale.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. XVII.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. XX.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. XXI.

termini entusiastici, quando non anche ditirambici, definendola « – avec George Sand – la seule femme de génie et de talent de ce siècle et de tous les siècles»<sup>13</sup>.

Malgrado la varietà e discontinuità della fortuna critica della Desbordes-Valmore, Maria Luisa Spaziani ne sottolinea i tratti caratteristici che più la intrigano, ovvero la malinconia, l'analisi in profondità delle problematiche psicologiche e la triade "classica" di vita, amore e morte, cui s'aggiunge l'inquietudine religiosa, in conformità con una sua "classica" idea della poesia che nel 1986 rivelò anche dal punto di vista metrico rispondendo nel modo seguente a un'intervistatrice che le domandava cosa significasse scrivere poesia nella nostra epoca:

Significa "andare verso la tradizione", ossia non rifiutare affatto le linfe migliori che ci vengono da un'antica tradizione poetica (per me latina, francese, italiana), ben consapevole del valore morale, anche, di una forma e di una disciplina. Non rifiuto le forme chiuse o semichiuse, amo la rima, quando è intimamente necessaria, l'endecasillabo, il settenario e, soprattutto, negli ultimi libri, il verso di quattordici sillabe, l'alessandrino italiano, al quale del resto sono legata per via delle mie traduzioni classiche [...] Il che non m'impedisce di scegliere un tipo di verso liberissimo e anche magmatico, a volte [...]<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> La Spaziani si riferisce a quanto asserito da Verlaine nei *Poètes maudits* e nell'articolo *À propos de Desbordes-Valmore*, apparso nel quotidiano «Le Figaro» l'8 agosto 1894, *ibid.*, p. XXII.

<sup>14</sup> Pontiggia, *Cronologia*, cit., p. CVI.

## 2. *Tradurre Marceline Desbordes-Valmore.*

Se, con Emilio Mattioli<sup>15</sup>, s'intende oggi la traduzione letteraria come un processo non teorizzabile a priori, da sottrarre a schematismi binari e a regole prescrittive per osservarla piuttosto come un «incontro-scontro di poetiche» (Anceschi) da inserire nella storia delle forme, il lavoro traduttivo della Spaziani su Marceline Desbordes-Valmore è in *Liriche d'amore* improntato a un rispetto «ai limiti del possibile» del «gioco delle rime» e delle strutture metriche, a un ridimensionamento della «punteggiatura esuberante» dell'originale, alla necessità di «alleggerire, modernizzare un po'», abolendo l'iniziale maiuscola di ogni verso, «vecchio, classico vizio dei poeti francesi anche attuali»<sup>16</sup>. Già da queste premesse teoriche è possibile vedere come la Spaziani informi, e del resto non potrebbe essere che così, il proprio modo di tradurre alla sua personale concezione della poesia dell'autrice e della propria, a dimostrare l'impossibilità di ogni supposto a-soggettivismo della pratica traduttiva, del resto da Henri Meschonnic ritenuto impossibile, se la traduzione è per l'appunto opera di un

---

<sup>15</sup> Emilio Mattioli, *La traduzione letteraria*, «Testo a fronte», 1/1989, pp. 7-22. Ci sia consentito rinviare anche a Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, cit., pp. 48-51.

<sup>16</sup> Spaziani, *Avvertenza per la traduzione*, cit. Noi ne abbiamo invece difeso, puntualmente riproducendola (anche per specifica volontà espressa dall'Autore), la specificità nel tradurre Yves Bonnefoy, cfr. Yves Bonnefoy, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Fabio Scotto, traduzioni poetiche di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, "I Meridiani", Mondadori, Milano 2010.

soggetto in azione che *si* traduce e in tal modo *s'inventa* in ciò che traduce<sup>17</sup>, per quanto tale Io traducevole sia un Io-testo-trans-soggettivo costitutivo del testo e, attraverso esso, di sé medesimo<sup>18</sup>.

Un primo esempio di questo stilismo traduttivo può essere *Souvenir*, testo liminare della raccolta, tratto da *Élégies* (1825):

SOUVENIR

Quand il palît un soir et que sa voix tremblante  
S'éteignit tout à coup dans un mot commencé;  
Quand ses yeux, soulevant leur paupière brûlante,  
Me blessèrent d'un mal dont je le crus blessé;  
Quand ses traits plus touchants, éclairés d'une flamme  
Qui ne s'éteint jamais,  
S'imprimèrent vivants dans le fond de mon âme,  
Il n'aimait pas, j'aimais!

SOUVENIR

Quand'egli impallidì una sera, e la voce tremante  
sul nascere di un suono si spense all'improvviso;  
quando i suoi occhi alzando la palpebra bruciante  
mi presero d'un male da cui lo pensai preso;  
quando i suoi tratti più struggenti, ardore  
d'un fuoco che non può mai declinare  
mi s'impressero vivi in fondo al cuore,  
lui non amava: ero io ad amare.<sup>19</sup>

La traduzione, rispettosa della lunghezza strofica dell'originale, non opera spostamenti di segmenti testuali se non all'interno dello stesso verso attraverso

---

<sup>17</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, Paris 1973.

<sup>18</sup> Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Verdier, Lagrasse 1995, pp. 192, 197.

<sup>19</sup> Desbordes-Valmore, *Liriche d'amore*, cit., pp. 2-3.

l'iperbato (al v. 2). La rima alternata dell'originale è riprodotta anche grazie a tali spostamenti, con qualche ricorso all'assonanza (ad esempio, ai vv. 2, 4: «improvviso»-«preso»; ai vv. 5, 7: «ardore» [“o” chiusa]-«cuore» [“o” aperta]). La *palette* retorica utilizza la trasposizione aggettivo-nome (ai vv. 5-6, l'aggettivo verbale di origine participiale «éclairés» è reso con il sostantivo «ardore»), così come il poliptoto (al v. 4 «presero»-«preso» per «blessèrent»-«blessé»). Ma la presenza interpretativa della traduttrice è particolarmente avvertibile in alcune modulazioni parafrastiche incrementali, come «*sul nascere di un suono*» per «dans un mot *commencé*» (v. 2), che trasforma leggermente il senso attribuendo, attraverso il valore perifrastico dell'infinitiva italiana, all'avvenuto inizio scandito dal participio passato dell'originale (*fait accompli*) un valore di maggiore imminenza *in fieri*; parimenti, al v. 6, la relativa «che non può mai declinare» intensifica gnomicamente attraverso l'enfatico «non può» l'idea di spegnimento più semplicemente espressa dal francese «ne s'éteint jamais». Emblematica di questo orientamento di libera riformulazione espressivo-intepretativa la scelta in clausola, che mediante la *mise en relief* italiana giunge, attraverso la prolessi esplicitata dal passaggio dalla virgola dell'originale («Il n'aimait pas, j'aimais!») ai due punti della traduzione, a far rimare due infiniti attraverso l'enfatizzazione ottenuta tramite l'accento posto sul pronome soggetto: «lui non amava: ero *io ad amare*», invero ben più forte del «j'aimais!» che conclude l'originale, malgrado la soppressione del punto

esclamativo. Infine, sul piano lessicale, spicca la traduzione, al v. 8, di «âme» con il più carnale, passionale e forse meno astratto «cuore»<sup>20</sup>, a indicare un'evidente immedesimazione e una sorta di desiderio di rivalsa di piglio quasi araldico nei confronti dell'insensibilità dell'amato nella quale non è difficile riconoscere i tratti della forte personalità caratteriale dell'autore-traduttore.

Un altro esempio di questo personale modo di riformulare l'originale sono i versi seguenti della poesia *Élégie*<sup>21</sup>:

[...]  
On dirait qu'elle pleure un tourment, un *délire*;  
On dirait qu'elle essaie à se plaindre *de toi*;  
*De toi*, qu'elle appelait pour m'aider à t'attendre  
[...]

[...]  
Sembra in *delirio*, piange un suo tormento,  
sembra che voglia di *te* lamentarsi.  
*Te* invocava un giorno per aiutarmi ad attenderti,  
[...]<sup>22</sup>

L'anticipazione del lessema «delirio», in coda al verso originale inverte l'ordine semantico dei due termini del verso connotanti il patimento; la creazione di un iperbato al verso successivo, mediante l'anticipo di «di te», causa la perdita dell'anadiplosi di «de toi» che conclude e poi inizia analogamente il verso seguente, a indicare una libera ricreazione della struttura

---

<sup>20</sup> Lo stesso avviene alle pp. 6-7, v. 16.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 6-7, corsivi nostri.

retorica più tesa alla personalizzazione del tono stilistico generale che non alla mera riproduzione simmetrica dei fenomeni fono-semantici del testo francese.

Sul piano rimico, la traduttrice mostra abilità e personalità ragguardevoli, ad esempio in *La Mémoire*:

[...]  
Qu'elle enfermait d'âme et de foi,  
Sa voix jeune et si tôt parjure!  
J'en parle à Dieu sans son injure,  
Pour que Dieu l'aime autant que moi.  
[...]

[...]  
Che fede ti vibrava nell'accento.  
giovane voce subito spergiura!  
Ne parlo a Dio e taccio il tradimento  
perché ti ami quanto t'amo io.  
[...]<sup>23</sup>

Qui la resa di «injure» con «tradimento», che rima con «accento», è abbinata alla soppressione della ripetizione di «Dieu», originalmente recuperata, per spostamento dalla rima a eco «Dio»-«io».

In altre circostanze testuali, la Spaziani traduce la *rime croisée* del francese con la rima baciata, come in *Le Billet*, anche in tal modo dimostrando un certo eclettismo ricreativo volto alla ricerca di riprodurre una più immediata e attualizzata colloquialità:

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

[...]  
Je lis, j'entends le ciel; car le ciel est toi-même!  
Ainsi, lorsque la crainte enchaînat<sup>24</sup> nos deux voix.  
Tes lèvres, sans parler, me disaient: «Que je t'aime!»  
Et ma bouche muette ajoutait: «Je te crois!»  
[...]

[...]  
Io leggo e tocco il cielo, tu stesso sei il cielo.  
Così, quando il timore le voci incatenava,  
dicevano le labbra, zitte, “Ti amerò”,  
e la mia bocca muta rispondeva “Lo so”.  
[...]<sup>25</sup>

Tale virtuosismo ricreativo si esalta anche nella misura metrica breve, in *Ma fille* reso dai quinari a rima alternata a prevalenza di accenti sdrucchioli, con la sola eccezione di «splendida» al v. 7:

C'est beau la vie  
Belle par toi,  
De toi suivie  
Toi devant moi!  
C'est beau, ma fille,  
Ce coin d'azur  
Qui rit et brille  
Sous ton front pur!  
[...]

Bella la vita  
è grazie a te.  
Da te seguita,  
tu innanzi a me.  
Dal tuo bel ciglio,  
figlia, m'investe  
ridente e splendida»  
l'onda celeste.  
[...]<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Sic. Verosimile refuso, vista la traduzione all'imperfetto italiano, deve trattarsi dell'imperfetto francese «enchaînait».

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 30-31, corsivi nostri.

In questo caso l'esito poetico è frutto di un'abile serie di spostamenti e trasposizioni come quella che, per rendere l'idea dell'azzurrità degli occhi della figlia espressa dalla metafora «ce coin d'azur» (v. 4), ribalta l'ordine sintattico con un iperbato che anticipa il genitivo «Dal tuo bel ciglio,» per «Sous ton front pur!», dove «ciglio» e «front» stanno in un rapporto metonimico, posticipando per *rejet* il vocativo «figlia» al v. 6, aggettivalizzando, per trasposizione, i verbi «rit» e «brille» in «ridente e splendida», onde favorire la rima forte «investe»-«celeste», a sua volta frutto di una certa libera arditezza ricreativa.

In *Envoi*, un distico, si ha un'altra prova di questa efficace riscrittura rimica:

ENVOI

Distraite de souffrir pour saluer votre âme,  
Voilà mon âme: elle est où vous souffrez, Madame!

CONGEDO

Vi offro la mia anima distolta dal suo pianto.  
Voi soffrite, Signora, ma lei vi resti accanto.<sup>27</sup>

Il *contre-rejet* che anticipa al v. 1 verbalizzandolo «Voilà mon âme», la nominalizzazione di «souffrir» in «pianto», in questo caso la soppressione della prolessi francese introdotta dai due punti a profitto di una soluzione più

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

conativo-esortativa introdotta dall'avversativo «ma» e seguita dal congiuntivo, rende possibile la ricreazione libera della rima baciata dell'originale, però mediante diversi elementi testuali rispetto a esso, e che sopprimono, per attenuazione, l'enfasi retorica dell'esclamazione finale.

Di una simile volontà liberamente ricreativa attestano anche scelte di pregevole eleganza quali, sempre in *La mémoire*, «Quel nome che *mi* è ardore e *mi* è dolcezza» per «Empreint d'une ardente douceur»<sup>28</sup>, dove lo scioglimento dell'aggettivo nella proposizione relativa nominalizzata e la sua personalizzazione tramite le particelle pronominali di prima persona conferisce al verso una nuova forza, a suo modo inaudita, comunque interiorizzata e fatta propria, diremmo quasi per appropriazione immedesima. Sempre sul piano delle soluzioni icasticamente efficaci spicca anche quella che, ne *Le présage*, fa diventare il verso «La lumière est trop vive en sortant de la nuit» «La luce può ferire quando la notte muore.»<sup>29</sup>, in cui la verbalizzazione dell'aggettivo «vive» produce una forte assonantizzazione dei gruppi vocalici finali «ferIRE»-«muORE», la quale, in una qualche misura, riproduce, o, meglio, intensifica notevolmente quella della catena ritmico-vocalica delle “i” e dei gruppi consonantici dentali del testo francese: «La lumIère est TRop vIve en soRTant de la nuIt».

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 10-11, corsivi nostri.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

Il fatto è che Maria Luisa Spaziani, che pure sopprime talune ripetizioni sostantivali<sup>30</sup>, che produce a volte discutibili incontri di vocali finali e iniziali che poco sarebbero piaciuti ad Aragon<sup>31</sup>, che introduce parentetiche inesistenti nell'originale<sup>32</sup>, che agisce spesso in modo assai disinvoltamente libero riguardo alla punteggiatura<sup>33</sup>, che anche forza il senso di talune espressioni andando volutamente ben oltre il dettato dell'originale<sup>34</sup>, è un poeta per il quale in poesia la musica esiste, ed è quasi tutto. Per questo non esita a modellare la melodia di Marceline su stilemi e accenti della propria poesia<sup>35</sup>.

### 3. *Una deducibile teoria della traduzione: l'altro verso il sé.*

Come ben afferma Paolo Lagazzi nel suo saggio introduttivo al Meridiano<sup>36</sup>, per la Spaziani:

---

<sup>30</sup> «Quel nom portait la fleur... la fleur d'un bleu si beau,» diventa «che nome aveva il fiore... di quel blu delizioso», *Tristesse*, *ibid.*, pp. 48-49. Si veda anche analogo procedimento relativo al lessema «Dieu» in *Dans la rue*, *ibid.*, pp. 62-63, v. 9.

<sup>31</sup> «che insieme dice e gioia e eternità,», *Elegia*, *ibid.*, p. 35, corsivi nostri.

<sup>32</sup> *Hiver (Inverno)*, *ibid.*, pp. 70-71, v. 4.

<sup>33</sup> Ad esempio alle pp. 80-81, 86-87.

<sup>34</sup> Allorché traduce il verso «Il faut plaire à l'amour, *ce n'est pas tout d'aimer!*» con «non basta che tu ami, *lui deve amare te.*», *Amour, divin rôdeur*, *ibid.*, pp. 112-113, corsivi nostri.

<sup>35</sup> Per un utile confronto con una diversa modalità traduttiva si veda Marceline Desbordes-Valmore, *Poesie* a cura di Danilo Vicca, con una Nota critica in Quarta di copertina di Fabio Scotto, Aracne, Roma 2008.

<sup>36</sup> Lagazzi, «*Venere o Cerere, Marta o Maria*»: i volti e le maschere di Maria Luisa Spaziani», Spaziani, *Tutte le poesie*, cit., pp. IX-LXVII.

[...] tradurre signific[a] accogliere un canto che «fraternamente si affida» alla voce del traduttore. Tale accoglienza non potrà realizzarsi se non facendo diventare l'originale un «poeta in italiano», e questa specie di sortilegio potrà aver luogo solo attraverso un processo d'identificazione («Con lei mi fondo in nostalgie d'infanzia, / alto pensiero e vortici d'amore»). Alla fine non sarà possibile capire di chi sia veramente il testo tradotto, perché in esso la voce originale e quella dell'interprete parleranno entrambe, ma ciascuna, per così dire, attraverso l'altra («Parlo / io qui per lei? O lei parla per me?»). Una fusione mistico-erotica di questo genere è l'orizzonte a cui tendono tutte le versioni poetiche della Spaziani<sup>37</sup>.

Ad un'analisi teorica queste affermazioni dimostrano, al di là di una piena consapevolezza teorica o meno dell'Autrice (che a noi sembra piuttosto prossima a un approccio empirico e “d'arte” al tradurre, come la maggior parte dei poeti italiani della sua generazione, con la sola eccezione di Fortini<sup>38</sup>), una prossimità almeno parziale con l'idea bermaniana di «auberge du lointain»<sup>39</sup>, che però collide con la tentazione dell'appropriazione-assimilazione a sé che finisce col con-fondere traduttore e tradotto; è pur vero, come afferma Yves Bonnefoy, che si traduce con l'esperienza che si ha dell'esperienza dell'altro, ma nel dovere di «essere un poeta fedele a sé quanto all'autore»<sup>40</sup>. In una simile con-fusione (delle personalità, però, più che «delle lingue»), che ha qualcosa della magmaticità delle traduzioni sofoclee dell'estremo Hölderlin, la Spaziani

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. LXV.

<sup>38</sup> Si veda Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, cit., pp. 42-46.

<sup>39</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Les tours de Babel, Trans-Europ-Repress, Mauvezin 1985, poi Seuil, Paris 1999.

<sup>40</sup> Yves Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, a cura di Fabio Scotto, «Le parole e le cose, 6», Sellerio editore, Palermo 2005, p. 142.

ricava il suo spazio di autonomia espressiva e di scrittura attraverso l'altro/a, ma più come una continuazione di sé nel tradurre, che non come un ascolto rivolto al discorso dell'altro accolto nella sua specificità e alterità rispetto a sé, benché, va detto, con non poca attenzione ai suoi tratti significanti, declinati secondo il proprio personale sentire, attualizzati e modernizzati anche nella forma.

Ma lasciamo alla voce stessa dell'Autrice, nella sua lirica più atta a condurci nel suo *obrador* fin qui esplorato, il compito di darci la misura dell'adesione, dell'inquietudine, del rischio e della vertigine insiti in ogni atto traduttivo, i «vortici d'amore» e i «tradimenti» ai quali esso è inevitabilmente avvinto:

(Marceline-Desbordes-Valmore)  
Sto traducendo Marceline. Quel canto  
fraternamente si affida alla mia voce.  
Sarà poeta in italiano, spero.  
M'inquieta la missione. È assai rischiosa.

Con lei mi fondo in nostalgie d'infanzia,  
alto pensiero e vortici d'amore.  
Speranze, fiamma, tradimenti. Parlo  
io qui per lei? o lei parla per me?<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Spaziani, *La luna è già alta*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 1212.