

IL GIARDINO DELLE ESPERIDI

di Pier Luigi Amietta

LA DIVINA COMMEDIA IN TRADUZIONE MILANESE Aspetti specifici, rischi e opportunità

Parlare di traduzione di poesia alta dalla lingua italiana a quella milanese, come ad una qualsiasi altra lingua, nazionale o regionale significa affrontare, necessariamente, una serie di problemi, preliminari e pregiudiziali, per cui sembra di addentrarsi in una serie concentrica di scatole cinesi. Troviamo, infatti, in sequenza, problemi legati a:

- | |
|---|
| <p>I. la traduzione <i>tout court</i>, di qualunque testo si tratti, da una lingua nazionale ad altra lingua nazionale (distinguendo, però la traduzione letteraria da quella letterale, detta anche “traduzione di servizio”);</p> <p>II. la traduzione della poesia, soprattutto della <i>poesia alta</i>, ossia con quei caratteri di dignità e nobiltà letteraria che riconosciamo ai cosiddetti classici;</p> <p>III. la traduzione della poesia alta in una lingua locale (dialetto, se si preferisce);
Se volessimo essere un po’ sadici, dovremmo aggiungere la traduzione di un dialetto antico nello stesso dialetto moderno, inserendo cioè una dimensione diacronica che ne fa sostanzialmente una lingua diversa¹;</p> <p>IV. la traduzione della poesia alta nella lingua milanese (specificità);</p> <p>V. la traduzione in milanese della <i>Divina Commedia</i> di Ambrogio Maria Antonini</p> |
|---|

Ho parlato di scatole cinesi o di “matrioske” perché – anche lasciando perdere la traduzione tecnica (quella di testi tecnico-scientifici) che presenta problemi ancora più specifici - man mano che si procede nella tassonomia delle traduzioni, dalla traduzione generica fino alla traduzione della poesia alta in una lingua locale (o dialetto, che dir si voglia), le tipologie di problemi incontrati non si sostituiscono, ma *si aggiungono* ai problemi della classe precedente. C’è di che compiangere il povero traduttore, o quando meno solidarizzare con lui.

Il mio intento, quindi, non può essere nemmeno lontanamente quello di fare un’analisi puntuale e approfondita di ciascuno di questi aspetti, e nemmeno di dare soluzioni a problemi che sono endemici del lavoro di traduttore e che ciascuno deve affrontare e risolvere sul caso specifico che gli capita davanti.

L’intento, semmai, è di:

- focalizzare, per ciascuno di essi qualche punto d’attenzione;
- fare giustizia di qualche luogo comune (a volte si tratta di verità esperienziali, ma spesso si tratta invece di convinzioni e pregiudizi del tutto ingiustificati);

- evidenziare alcuni problemi (conoscerli, consente se non sempre di evitarli, almeno di stare in guardia);
 - fare, in ogni caso, degli esempi, perché sono sempre convinto, come recita il vecchio adagio, che “*exempla docent*”.
- Nell’oceano sterminato di traduzioni esistenti – e quindi di esempi possibili – restringerò il campo a quelli che coincidono con la mia esperienza diretta o, in ogni caso, sono da me direttamente conosciuti.

Ad I)

Parliamo della traduzione in generale. Ho accennato a qualche luogo comune che il lavoro di traduzione – di qualunque traduzione - si porta dietro.

Tra i più consolidati, troviamo che:

1. la traduzione per essere “giusta” dev’essere fedele;
2. la traduzione non può mai essere bella come l’originale;
3. la traduzione giusta comporta la perfetta conoscenza di entrambe le lingue; (quella di partenza e quella di arrivo).

1. La “fedeltà”

Prima di tutto è necessario esplicitare di *quale traduzione* stiamo parlando: per esempio, se si tratta di una traduzione “di servizio” o di una traduzione letteraria.

- La traduzione di servizio è una specie di protesi linguistica (per esempio: le traduzioni interlineari dei bigini; tutti al liceo abbiamo scorso avidamente sui libricini del Bignami o di Signorelli, le righe italiane comprensibili che stavano sotto quelle latine o greche, oscure e munite come fortificazioni). Anche le traduzioni di medio livello (romanzi di lettura corrente, saggistica non troppo specialistica, ecc.) possono essere ascritte alle traduzioni di servizio, cui giova anche il testo a fronte;
- la traduzione letteraria è una vera e propria opera di creazione, o se si preferisce di ricreazione. Qualcuno ha detto che le traduzioni, tutte le traduzioni, somigliano alle donne: ve ne possono essere di brutte e fedeli, brutte e infedeli, belle e infedeli; ma belle e fedeli mai... Diamogli atto del “sense of humour”, ma non di una verità che è tale solo per le traduzioni letterarie di altissimo livello. E qui bisogna intendersi anche sull’aggettivo “fedele”. Il traduttore di letteratura (quello bravo, s’intende) è un vero e proprio autore. In questi casi, il testo a fronte – fatte salve, naturalmente, le edizioni scolastiche – non soltanto non serve, ma può essere addirittura fuorviante. Mettere il testo a fronte in un capolavoro tradotto può avere molte ragionevoli ragioni: tra queste metterei l’opportunità di orientamento nella struttura dell’opera originale (specialmente se si tratta di opere corpose o di lunghi poemi); la legittima curiosità storica, filologica, semantica, ecc.; ma non ci metterei in alcun caso la necessità del confronto puntuale. Infatti, se si pensasse che tradurre vuol dire soltanto mettere una parola al posto di un’altra, allora si avrebbe un criterio certo per verificare la fedeltà di una traduzione. Ma tradurre non vuol dire mettere “dog” al posto di cane. Tradurre vuol dire capire. E capire vuol dire “comunicare”. E comunicare vuol dire *mettere in comune*: nel caso della traduzione, vuol dire mettere in comune con l’autore tradotto non una serie di parole o di frasi più o meno omologhe nella lingua d’arrivo, ma *il pensiero*, il quale non necessariamente passa attraverso la semplice transcodifica delle parole. Se tradotto e traduttore sono all’incirca coevi e della stessa area culturale (per es. la mitteleuropea) allora occorre trovare il punto di convergenza, di osmosi, di corrispondenza valoriale di due culture. In caso contrario, se le due culture, se pur vicine sul terreno valoriale, sono lontane nel tempo, occorre passare attraverso l’evoluzione filologico-semantica del termine o della frase idiomatica, ma soprattutto capire

perché si sono evoluti in quella direzione e in quel senso e non in un altro e trovare il punto di chiusura del circuito con la lingua moderna d'arrivo. In tal modo, dopo aver messo in comune il pensiero dell'autore con il proprio, il traduttore può mettere a disposizione del lettore, oltre a quella dell'autore, anche la *propria sensibilità*, non per proprio narcisismo, ma *al servizio del lettore*.

Altrimenti il testo rimane inchiostro su carta, muore subito non appena l'autore lo abbandona. Vivo è il lettore: è lui a riportare la vita nell'edificio abbandonato e frequentato dai fantasmi e solo attraverso questa rinascita il traduttore è davvero tale e non "traditore", secondo un altro luogo comune.

Tutto ciò è più facile a dirsi che a farsi, lo sa bene chi si è cimentato in qualche traduzione impegnativa. Infatti, ogni modo di tradurre, ha pregi e difetti e nessuno garantisce contro i rischi di errori di lettura, forzature ingiustificate o inadeguatezza letteraria. La questione è, più che annosa, millenaria, se sant'Agostino poteva dire che «Ogni lingua possiede un certo numero di peculiarità che, tradotte in un'altra lingua, sembrano assurdità».²

Come ha notato Serafino Balduzzi, raffinato traduttore di letteratura barocca: "*La traduzione a calco restringe i confini della decifrazione dell'originale, nella speranza di lasciarlo intravedere in trasparenza; ma si sa che la carta trasparente imbrogliava la lettura.*"⁴

E Balduzzi continua sottolineandone i rischi specifici:

- l'eccesso di fiducia nella virtù taumaturgica del testo, che induce il traduttore a trasportare il testo da una lingua all'altra con tale cautela da renderlo di fatto oscuro;
- la superstizione che il decoro imponga di trattarlo come un talismano: in questo caso il testo viene trattato con tale timore reverenziale da ridurlo a un reperto d'obitorio;
- l'indifferenza di chi non conosce bene non tanto la lingua di partenza, ma quella di destinazione (v. oltre, punto c.) e non prova rimorso a strapazzarla.

Insomma, facilonerie a parte, la cieca fedeltà semantica può giungere a scarnificare il *testo* di ogni altro possibile significato che invece il *contesto* chiederebbe di far emergere, magari cambiando completamente la sintassi (i significati non stanno solo nell'accezione lessicale canonica, ma in tutte le operazioni mentali che l'autore ha compiuto per arrivare a quel termine; operazioni che, fin dove possibile, occorre individuare, analizzare e far rivivere nella traduzione).

2. La "bellezza"

Accennavo ai molti luoghi comuni che affliggono il lavoro di traduzione. Uno tra i più consolidati vuole che una traduzione non possa essere migliore dell'originale. Credo che ciò sia vero in molti casi, ma non in tutti e in nessun caso può essere un assioma. Infatti, a volte accade precisamente il contrario. Per tutti, un solo esempio, ma clamoroso, perché mostra come un immenso scrittore francese possa essere migliorato, nella traduzione, da un modesto poeta veneziano.

Mi riferisco al drammone "*Le Roi s'amuse*", del grande Victor Hugo, dal quale il povero Francesco Maria Piave trasse il libretto del Rigoletto (dico "povero" del Piave, non per sminuirne il valore, ma pensando a com'era sistematicamente strapazzato dal ringhioso genio di Busseto).

Hugo, nel famoso soliloquio di Triboulet (il Rigoletto di F.M. Piave), scrive: "*Il a une longue épée, j'ai une langue pointue...*" Non funzionando, in italiano, il giochetto omofonico di "*longue*" e "*langue*", Piave ha risolto con il suo famoso: "*Pari siamo...Io ho la lingua, egli ha il pugnale*", a ben guardare più sintetico ed efficace dell'originale. Anche oggi, qualche volta può accadere (v. oltre, p. 11).

3. Il bilinguismo “perfetto”

Quello del bilinguismo perfetto, come pre-condizione per una traduzione “buona e giusta” è un altro luogo comune. Si ritiene, in particolare, che occorra conoscere perfettamente la lingua di partenza.

Premettiamo, come è necessario, che nessuno è perfettamente bilingue, concetto che – ancor prima di essere verificabile nella prassi – è di natura intuitiva; si aggiunga (e questo è sperimentalmente accertato) che il poliglotta è tale soltanto per convenzione semantica: in realtà, a ciò che si acquista nell’apprendere una nuova lingua, corrisponde un impoverimento nella lingua o nelle lingue che già si conoscevano. Lungi da me l’idea bislacca di promuovere un traduttore poco addentro alla lingua di partenza; ma ciò che è davvero necessario (mi riferisco qui alla traduzione letteraria o poetica alta) è che il traduttore conosca perfettamente, in ogni sfumatura, la lingua d’arrivo, meglio se è la propria lingua madre. E questo ci porta “in medias res”, al centro del problema della traduzione della poesia, in lingua e in dialetto.

Ad II)

In tema di poesia alta, la ri-creazione è quasi un obbligo. Ad essa deve aggiungersi una buona dose di intuizione. Si tratta, infatti, di restituire al lettore non tanto il significato puntuale, quanto un’equivalenza ritmica e armonica, un clima emotivo, la stessa emozione che si agitava nel petto del poeta, prima di trovare il canale linguistico adeguato. Credo, francamente, che la poesia alta possa essere tradotta meglio da un poeta modesto che da un glottologo sapiente.

Mi spingo a dire che chi conosce la lingua di partenza da filologo erudito rischia di essere il peggiore dei traduttori, perché vuol “tradurre tutto”. Ma il *tutto* della poesia non è un tutto linguistico: la poesia è sì parola, ma anche rivelazione, verità sensazione, musica. Da questo punto di vista i sarcasmi foscoliani contro il povero Vincenzo Monti sono del tutto fuori luogo: infatti non era importante che Monti traducesse da una lingua mediata dal greco e non dal greco originale; importante era, e rimane, che la traduzione del Monti dell’Iliade era, e rimane, una grande opera di poesia, *indipendentemente* dall’originale.

Lo sforzo – commendevole fin che si vuole - del rendere ogni implicito semantico-lessicale del testo originario può risultare insufficiente, se non addirittura controproducente.

Mi torna sempre alla memoria, dai lontanissimi anni del liceo, un mio esimio (e dottissimo) professore di greco con il puntiglio di rendere, nella traduzione italiana dal greco di Omero o di Eschilo, non soltanto la tipica sintassi greca (cosa in sé lodevole); non soltanto i micidiali (e a volte doppi) prefissi dei verbi composti, dalle mille accezioni (come *παρά* e *κατά*), le particelle pronominali enclitiche (come *μοί* e *τοί*), asseverative o rafforzative (come *μέν* e *δή*), ma addirittura si incaponiva a far sentire gli accenti e gli spiriti. Il risultato era che da frasi che si sarebbero potute tradurre semplicemente come “Sono tutte cose irrilevanti, quelle che stai almanaccando e oltretutto inutili”, uscivano mostri sintattico-grammaticali che il povero autore greco difficilmente si sarebbe immaginato, come: “*Cianciafruscole son tutte codeste che tu, teco medesimo, tutt’attraverso, vai adunando, vane...*”

Ad III)

Gli addetti ai lavori si sono occupati moltissimo della traduzione da una lingua nazionale ad altra, molto della traduzione dalle lingue locali a quella nazionale, poco della traduzione dalla lingua nazionale al dialetto, pochissimo della traduzione in lingue locali della poesia alta e quasi niente di questa in lingua milanese.

Per la verità le insidie e i problemi specifici legati a questo tipo di traduzione – che sono molti e di vario livello, dal più banale al più sottile - in gran parte riguardano il milanese nella stessa misura in cui riguardano le altre lingue locali. Sarà bene quindi occuparcene, riservando al milanese qualche esempio, sempre più esplicativo che le teorizzazioni.

⇒ **IL TEMPO:** la poesia alta, salvo rare eccezioni è quella classica. La patente di “classico”, d’altra parte (se il termine equivale a “universalmente conosciuto e riconosciuto”) si attribuisce dopo un periodo di tempo considerevole. Il trascorrere di un tempo notevole, anche in una stessa comunità locale, significa un mutamento (a volte radicale) di costumi e di valori: di cultura, in una parola. Se della cultura il linguaggio non è lo specchio fedele, ne è quanto meno il canale d’espressione più immediato. E qui sorge la prima insidia per il traduttore: parole rimaste identiche come grafemi, ma che hanno mutato notevolmente il significato di riferimento. Un “crollare”, trovato in un testo del Quattrocento, se inteso nel senso odierno (che è divenuto quello di “rovinare al suolo”) verrebbe tradotto con un “*borlà giò*”, “*borlà in terra*”, o, italianizzando (v. oltre, punto 4), “*crollà*”, quando invece si sarebbe dovuto tradurre con un “*dondà*”. Il problema è la necessità, per il traduttore di poesia alta, di essere bene attrezzato sul terreno storico, filologico ed etimologico. Per fortuna gli strumenti non mancano⁵;

⇒ **IL VUOTO:** nella poesia alta ricorrono termini, espressioni, creazioni sintattiche che non trovano alcuna rispondenza nella lingua locale; si cerca e c’è il vuoto. Il problema lo creano gli astratti, le espressioni auliche e paludate, laddove il dialetto nasce invece sul concreto, sul popolare e sul dimesso. Invano, anche nei più aggiornati vocabolari dialettali, si cercherebbe il corrispondente di un “etereo”, di un “cenerognolo”, di un “eracliteo” o di un “addurre”. Qui il problema consiste nella decisione tra più alternative: cercare un termine o un’espressione il più possibile vicina a quella della lingua di partenza; sostituirlo con un termine decisamente diverso della lingua d’arrivo; trasporre tutta la frase su un piano concettuale parallelo, ma comunque diverso. L’insidia è duplice: da un lato, usare un termine che solo apparentemente traduce l’originale, ma in realtà lo stravolge; dall’altro, può succedere di introdurre un atteggiamento che potrebbe essere addirittura di contrasto con quello dell’autore, gonfiando o sgonfiando i significati, così da far apparire involontariamente patetico o comico quello che l’autore voleva magari drammatico: i dialetti si prestano particolarmente a questo effetto. Come evitare, per es., che traducendo un “addusse” (dal montiano “l’ira funesta che infiniti addusse lutti agli achei...”) con un “*l’ha mettuu innanz*” si renda fisico di fatto ciò che si voleva psichico? Il rischio-parodia è dietro l’angolo. O, volendolo tradurre con un più dimesso “*l’ha portaa*”, come evitare di rendere banale ciò che era terribile e solenne nell’originale?

⇒ **IL SIGNIFICATO EMOZIONALE:** quando nella lingua di partenza (LP, d’ora in poi) i termini sono precisi, altrettanto precisi *in significato lessicale* sono, quasi sempre, i termini che i vocabolari mettono a disposizione nella lingua d’arrivo (LA, d’ora in poi). Ma non è raro che questi termini abbiano, nelle due lingue, un significato emozionale molto differente. Questo accade facilmente quando nella LP il termine è sì preciso, ma, se usato in un senso metaforico, non sempre è trasferibile nella LA. Si pensi ad una “fiamma” usata in senso affettivo (es., “*conosco i segni dell’antica fiamma!*”): il termine nella LA sarà lo stesso e, salvo un completo giro di frase, quasi obbligatoriamente dovrà essere usato, ma – considerato il contesto di assoluta fisicità/concretezza in cui il sostantivo “fiamma” viene usato nelle lingue vernacolari, il rischio di goffaggini e di comicità involontaria rimane alto.

⇒ **L’ITALIANIZZAZIONE:** l’insidia forse più subdola e difficile da eludere, il vero rischio, nelle traduzioni della poesia alta dall’italiano alle lingue vernacole, è quello dell’italianizzazione. Le ragioni (e giustificazioni) di questo fenomeno sono molte e spesso inoppugnabili. Spesso, ma non sempre. Si italianizzano molti termini, con l’alibi della “lingua che si evolve”. La verità è che molte lingue vernacole non si evolvono per la semplice ragione che non sono più parlate dalla maggioranza degli indigeni; venendo a mancare, di conseguenza i neologismi loro propri (che si presenterebbero naturalmente nel caso di lingue vive e vitali) la lingua, cristallizzata nella forma e nella struttura raggiunte in un dato periodo storico, trova nell’italianizzazione una alternativa pressoché obbligata. Ma i danni che questa prassi provoca

sono, a mio modo di vedere, assai maggiori dei vantaggi (v, oltre, punto 4, sullo specifico del milanese).

Ad IV)

Ho accennato che i problemi sopra elencati sono comuni a tutte le lingue locali.

Lo confermo, precisando che, nel caso del milanese, alcuni di essi si aggravano.

La maggior gravità, per il milanese, di alcuni dei problemi che abbiamo elencato, trova la sua spiegazione in alcune specificità della nostra cara lingua.

- Primo problema specifico del milanese: Milano non è una “enclave” svizzera, dove ci sono Comuni, come *Jaun*, un Comune germanofono, circondato da comuni francofoni, al confine con Berna, che è riuscito a conservare una sorta di “maso chiuso linguistico”, al punto che quando il sindaco incontra i suoi colleghi di là dal passo dello Jaun, si parlano in francese perché lo *schwyzerdütsch* di Jaun è incomprendibile persino per altri svizzero-tedeschi; non è nemmeno Canosa di Puglia, [uno dei nove comuni dell'area ellenofona della Grecia salentina](#) dove, [ancora oggi, si parla il griko](#); e neanche Alghero, dove i suoi 40.000 abitanti, [a dispetto delle continue ondate turistiche, conservano gelosamente e correntemente parlano una variante stretta del catalano](#). Milano (come tutta la Lombardia, a dire il vero), per la sua posizione geografica e per le sue vicende storiche, è sempre stata attraversata da correnti linguistiche che fatalmente ne hanno annacquato la schiettezza del dialetto. Con l'evoluzione geo-politica degli ultimi decenni poi, Milano, grande capitale europea (sotto il profilo economico-finanziario, sociale e culturale, se non in senso strettamente politico) è stata ed è continuamente attraversata da una sorta di *tsunami* linguistico, che metterebbe a dura prova qualsiasi purista di qualsiasi lingua.

- Altro problema serio, che si aggiunge al primo e lo aggrava: la lingua milanese è di quelle che da tempo non si evolvono; non, almeno, nel significato pieno che a questo termine compete in campo linguistico. Questo fenomeno ha come prima conseguenza l'inacidimento delle fonti lessicali (ossia la materia prima del fare poesia, che richiede, per contro, ricchezza di vocaboli, duttilità di espressione, vivezza di immagini). Infatti, nonostante i lodevoli sforzi di alcuni (che a volte, però, si risolvono in pericolose storture, facendo passare per poesia milanese tutt'altro) la lingua milanese – come altre lingue vernacole - non è riuscita, da almeno mezzo secolo, a tenere il passo con il tumultuoso irrompere nell'italiano di termini indotti dalla necessità, a loro volta, di coprire i fabbisogni linguistici di un cambiamento tanto accelerato da sbigottire. Per capire il fenomeno, basterebbe por mente all'evoluzione di tutti i macrosistemi: il geo-politico, l'economico-finanziario, il sociale, per non parlare dello scientifico-tecnologico. In questi casi, se si volessero comunque tradurre testi contemporanei, la completa mancanza di corrispondenti termini milanesi che si siano creati, “fisiologicamente”, nella lingua e nel tempo, spinge irrefrenabilmente al conio di parole ed espressioni molto più vicine all'italiano che a quel milanese saporito, bello, rotondo che i nostri classici usavano e che i meno giovani ancora ricordano (ma non sanno più con chi parlarlo). Aggiungiamo che, in molti casi – soprattutto se si tocca l'area tecnologica - il povero traduttore meneghino non troverebbe nemmeno il termine italiano da cui partire, ma un termine inglese, installatosi di prepotenza al centro del discorso.

In ogni caso, dell'italianizzazione progressiva dei termini danno testimonianza, anche i vocabolari italo-meneghini più recenti⁶. Ciò, sia per termini che non possono avere un omologo coerente in milanese, se non si vogliono coniare neologismi bislacchi che nessuno userebbe; sia, anche, sostituendo parole che, schiettamente meneghine ai tempi del Porta e del Cherubini, oggi nessuno più usa, nemmeno tra i pochi superstiti meneghinofoni. Inoltre, è possibile notare, scorrendo quei vocabolari, che più una parola si allontana dal mondo fisico concreto e tangibile, per salire all'empireo dell'astratto-teoretico- intangibile, più il termine

dialettale corrispondente si avvicina a quello italiano, fino ad arrivare in molti casi alla totale coincidenza.

D'altra parte, mi sembra evidente che il processo di italianizzazione del dialetto ha toccato anche i maggiori dei poeti meneghini del Novecento⁷. Tutto ciò, si potrebbe obiettare, non riguarda direttamente la traduzione della poesia alta, ed è vero.

- Ma c'è un'altra cosa – se vogliamo essere onesti e realisti - ed è che la lingua nostra meneghina deve scontare anche la scarsità (non certo la totale mancanza) di un entroterra culturale alto, come possono vantare lingue vernacole come il veneto (ma dovremmo dire veneziano) e il campano (ma dovremmo dire napoletano).

La bruciante concretezza lombarda, la tendenza allo squadrato più che al ricamato, alla gualdrappa del cavallo sudato più che al merletto di Burano, alle more del gelso più che alle rose di macchia, al disincanto ironico più che alle svenevolezze sentimentali, hanno fatto sì che invano nella letteratura, nel teatro e nella poesia nostre, pur ragguardevoli, possiamo trovare un vero equipollente di Goldoni o di Biagio Marin, di Salvatore di Giacomo, o di Eduardo De Filippo.

La differenza è che *quelle* lingue vernacole, continuando ad essere parlate dalla maggioranza degli indigeni, hanno creato, a differenza della nostra, robusti eredi, anche in campo poetico-letterario.

Lasciando da parte l'archeologia linguistica, dal Bonvesin al Maggi, troviamo il grandissimo Carlo Porta, che è sicuramente un astro splendente di luce propria, tanto splendente da rendere fioche le altre luci che pure lo hanno circondato e seguito. Ma l'alternativa del Porta, nell'affrontare i problemi di traduzione della poesia alta in milanese che abbiamo sopra indicato, in realtà non è un'alternativa: è una fuga laterale nella parodia. Carlo Porta, che aveva un'intelligenza superiore, ha intuito il pericolo e ha fatto del suo genio umoristico un trampolino per una delle più esilaranti trasposizioni comiche che si conoscano della Divina Commedia in lingua milanese⁸ (ma solo alcuni "*Framment*" di Canti dell'Inferno, come è noto). Fuga nella parodia che, tuttavia, può essere letta, secondo i punti di vista, come professione d'umiltà o confessione di viltà, se non d'impotenza. Più probabilmente, si è trattato di consapevole realismo⁹.

Ad V) Ambrogio Maria Antonini: traduttore impavido della Divina Commedia

A. M. Antonini ha avuto il coraggio – qualcuno (non io) direbbe l'incoscienza – di raccogliere il guanto lasciato a terra dal Porta e di andare fino alla fine¹⁰. La traduzione dell'intero Poema Sacro (si tratta, lo ricordo, di 14.233 perfetti endecasillabi in lingua milanese e in terza rima secondo il modulo dantesco), costituisce di per sé un terreno fecondissimo di esemplificazione dei problemi cui sopra e del modo come sono stati affrontati, che va dalla parafrasi alla ri-creazione geniale, dalla perifrasi alla parodia (qui sulle orme del Porta), alla reinterpretazione elegante. Sul valore della traduzione di Antonini non spetta a me dare giudizi. Mi piace però riportare quello di Gian Roberto Sarolli, uno dei maggiori dantisti viventi che, nella sua Prefazione, afferma testualmente di voler "far toccare con mano al lettore quanto sia stata ardua la fatica, degna di meritato elogio, del traduttore Antonini"¹¹. Di mio, chioso che tra le "fatiche" di Antonini – e non delle meno ardue - c'è stata quella di mantenere la rima: non è cosa da "pigliare a gabbo", tanto per restare col Nostro, tradurre tutte le terzine dantesche in terza rima, superando le mille difficoltà, a cominciare da quella che molte parole che rimano fra loro nel volgare dantesco non rimano affatto nella lingua milanese. Altri hanno tradotto in endecasillabi un originale in prosa, come il Candiani che ha tradotto I Promessi Sposi in milanese: ma col vantaggio di partire, appunto, dalla prosa

manzoniana e di aver usato l'endecasillabo sciolto. L'impresa di Antonini, invece, è realmente eroica.

Mi preme (contraddicendo, ma soltanto qui ai fini dell'esemplificazione, quanto ho sopra detto - e confermo - che nel caso di traduzioni "alte" il testo a fronte diventa inutile), mostrare come Antonini abbia affrontato e risolto alcuni temibili problemi posti al traduttore dal Poema Sacro.

Tra le centinaia di esempi possibili, ne scelgo alcuni ascrivibili alle tre classi seguenti, che giustificano, sotto diversi profili, l'elogio del prof. Sarolli; con l'avvertenza che, in più di un caso, come risulterà evidente, in uno stesso profilo coesistono problemi di due o addirittura di tutte e tre le classi (come, per es, nel caso di Inf., VIII, 22-24, v. postea)

1. Comparazione

La comparazione è notoriamente il sesto grado superiore di un traduttore dialettale, per il pericolo incombente di banalizzazione.

⇒ Originale: "Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere dal voler portate..." (Inf. V, 82-84)

Traduzione: "E come i tortorei, strengiuu e arent / cont i al avert sgoratten vers el nid / al disegn de l'Eterna tucc intent..."

Non sfuggiranno, qui, almeno due cose: la prima, l'accortezza del traduttore nell'usare per "colombe" il termine *tortorei*, dove, nello stesso tempo, si evitano sia il pesante "colomb", sia il badiale "pivion" e, con l'uso del diminutivo, si introduce con mano leggerissima insieme l'idea e l'immagine dell'amore che collega indissolubilmente le creature dell'aria e quelle, già umane, condannate ora dal contrappasso a non essere "mai più divisi"; la seconda è quel "disegn de l'Eterna" che, con due sole parole, commenta e definisce quel "voler" che Dante attribuisce alle colombe amorose, ma che Antonini riferisce contemporaneamente anche ai due infelici amanti, Paolo e Francesca.

⇒ Originale: "Qual è quel cane ch'abbaiando agugna / e si racqueta poi che 'l pasto morde / ché solo a divorarlo intende e pugna..." (Inf. VI, 28-30)

Traduzione: "E a la stessa maniera de quell can / ch'el baia a pù non poss per fassen dà / e quand el sgagna el cessa ogni baccan..."

Qui la difficoltà era triplice: una legata al solito problema generale del passare dall'aulico al pratico, dall'astratto al concreto senza svilire troppo il tono del discorso; l'altra, più specifica era legata alla rima; l'ultima alla terzina.

Per il primo problema, il passaggio è stato risolto sciogliendo l'arcigno *verbo* dantesco ("agugna") nello *scopo* per il quale il cane abbaia, ossia "per fassen dà" (per farsene dare... del cibo, naturalmente) dove la particella pronominale (-en) esaurisce in pieno il significato, certo più pregnante, di quell'"agugna".

Il secondo problema era serio: in lingua milanese c'è una sola parola che termina in "-ugna" (*brugna*, i.e. prugna, con la tripla iattura di non avere un'omologa per la rima, di essere pressoché inutilizzabile per il significato e, anche nel caso che utilizzabile fosse, di costituire comunque una rima fonicamente imperfetta, cozzando la "u" aperta di "pugna" con quella chiusa (come nel francese "mur") di "brugna". Antonini ha risolto in un sol colpo questo problema ed il terzo (la terzina incatenata), invertendo gli emistichi del primo e del secondo endecasillabo della terzina, portando sul terzo endecasillabo tra traduzione del primo emistichio del secondo... Detto così sembra un gioco di prestidigitazione, eppure, riepilogando, se si rilegge la terzina completa in milanese ci si accorge non solo che nulla è andato perduto, ma che, a ben guardare (sempre che non siamo vittime anche noi del timore reverenziale verso padre Dante, del quale parlava S. Balduzzi - v. *antea*, Ad I, punto 1.),

qualche significato esce addirittura anche più asciutto e sintetico dell'originale. Ritroviamo, infatti, in questa terzina:

- Nei primi due endecasillabi del milanese, tutto il significato del primo endecasillabo dantesco;

- Nel solo terzo endecasillabo del milanese (...*e quand el sgagna el cessa ogni baccan...*), tutti i significato dei due successivi danteschi, nei quali "...e si racqueta poi che 'l pasto morde /ché solo a divorarlo intende e pugna", il secondo è tutto sommato didascalico e pleonastico; senza contare che "*sgagna*" ha una forza onomatopeica, di mandibole scrocchianti, ben maggiore che "morde".

Si noti, nell'esempio che segue, la forza espressiva del verso milanese, che traduce lo scorno di Plutone, zittito da Virgilio:

⇒ Originale: "Quali dal vento le gonfiate vele / caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca / tal cadde a terra la fiera crudele"

Traduzione: "*E come fann i vell nel bolardee / de la tempesta, quand l'alber el croda / l'è crodà giò anca lù, de capp a pee*"

Anche qui vi sono tre cose da notare:

a) l'efficacia dei primi due endecasillabi milanesi, che fanno "sentire" addirittura, il fischio rabbioso dell'uragano nelle vele (*bolardee*), prima che l'albero venga stroncato;

b) l'abilità, quasi diremmo l'astuzia del traduttore, riferita alla parola *alber*, nell'approfitte della coincidenza della parola milanese intera con al parola dantesca tronca.: vero e proprio "surf" fonetico;

c) la mimèsi semantica con l'albero che cade ("*...l'è crodà giò anca lù, de capp a pee*") dove quel "*de capp a pee...*" sospinge il lettore, nel rappresentarsi la caduta di Plutone, a ripercorrere attenzionalmente lo stesso movimento, dall'alto in basso, dell'albero che cade. Cosa che manca nel "tal cadde a terra la fiera crudele" originale.

2. *Reinterpretazione esplicitiva*

Non sono pochi i casi nei quali l'Antonini rende esplicito, per il lettore del testo tradotto, ciò che in Dante era implicito, sotto metafora o detto per allusione; o dà nome in chiaro a un personaggio (nella *traduzione*, si ponga mente, non in nota) che Dante cita con una perifrasi; tutte esplicitazioni, è il caso di evidenziarlo, che comportano non soltanto acume interpretativo e perizia filologica, ma anche solide conoscenze storiche e capacità di destreggiarsi fra gli scogli ermeneutici nei quali i dantisti si sono aggirati, ma che, non di rado, hanno contribuito ad erigere sul Poema, nei secoli e che Antonini aiuta a superare. Ma c'è dell'altro: non di rado, nella traduzione, non si trova soltanto dipanata una frase che nell'originale potrebbe risultare oscura, ma è inferita e messa in luce la causa di ciò che il Poeta dà come effetto, per esempio la paura di Dante, con un'operazione, quindi, che scioglie un doppio nodo: quello semantico-lessicale e quello logico-concettuale. Anche qui, alcuni esempi emblematici:

⇒ Originale: "Quand'io intesi quell'anime offense / chinai il viso e tanto il tenni basso / fin che 'l Poeta mi disse 'Che pense'?" (inf., V, 109 -111).

Traduzione: "*Dopo 'scoltaa 'sti anim disperaa / hoo sbassaa el coo, e tant bass l'hoo tegnuu / fin che Vergilli el m'ha descantaa.*"

Il risultato è di far comprendere meglio i significati, andando non oltre ma "dietro" il significato dantesco e, insieme (con l'uso di un "lessico familiare", per dirlo con Natalia Ginzburg), abbassare il tono solenne, ma in realtà porgere ad un pubblico ipoteticamente non acculturato una semantica perfettamente potabile, senza svilirla.

La traduzione elude l'aulico aggettivo "offense", impensabile da tradurre alla lettera con un banale *offes*, tanto più che qui vuol dire "ferite", ma nemmeno con un *ferii*, troppo fisico, dato che, in quanto anime non potrebbero ovviamente esserlo in quel senso; ed ecco che emerge, per "offense" e in luogo dell'offesa, la *conseguenza eterna* di quell'antica ferita e dunque le anime sono "disperate", *disperaa*; il che richiama duramente l'eternità della pena e anche il terribile incipit del Canto terzo con il suo "lasciate ogni speranza voi ch'entrate".

⇒ Originale: "Qual è colui che grande inganno ascolta / che li sia fatto, e poi se ne rammarica, tal fecesi Flegiàs ne l'ira accolta." (Inf. VIII, 22-24).

Traduzione: "*Inscì Vergilli, e quell l'è restaa lì / come de sass a tal proposizion / mordendes i lavrasc in del senti*"

La traduzione non solo accoglie in pieno la sfida della trasposizione dall'astratto al concreto, per cui Flegiàs che, ascoltando Virgilio, se ne rammarica ("rammarca"), ossia ne resta attonito e amareggiato, rimane "come de sass" e fa il gesto fisico tipico dell'ira e del disappunto insieme: ossia, nell'ascoltare, si morde le labbra; ma, attraverso quel gesto, aggiunge una nota esplicativa: Flegiàs *vorrebbe* dire qualcosa, ma non dimentica – lui demonio . di trovarsi di fronte ad un'anima del Limbo, e dunque non osa replicare ai rimbrotti di Virgilio, per cui si morde le labbra, segno gestuale caratteristico di chi cerca di frenare le parole che vorrebbero uscire.

⇒ Originale: "...vegna 'l cavalier sovrano, / che recherà la tasca con tre becchi!..." (Inf., XVII, 72-3)

Traduzione: "*Ch'el vegna Buiamont, el gran sovrano / coi trii becch in del stemma de soa cà...*"

Qui Antonini ricorda, molto opportunamente, che il soggetto dell'apostrofe era Giovanni de' Buiamonti, cavaliere tra i cittadini e sovrano tra gli usurai e – caso in cui l'Antonini prende saggiamente partito nella selva di interpretazioni di quei "tre becchi" – recante nello stemma della sua casata non tre capri, come alcuni sostennero, ma proprio tre rostri, arma caratteristica degli uccelli di rapina; simbolo molto coerente (e quindi interpretazione da condividere) con il tristo mestiere dell'usura.

⇒ Originale: "...ben si porria con lei tornare in giuso / e passeggiare la costa intorno errando, / mentre che l'orizzonte il dì tien chiuso..." (Purg. VII, 58-60)

⇒ Traduzione: "*Nun però podarissom gironzà /intorna a la gran costa pian pianin ,/ e lì la lus del dì bei quiett spetà.*"

Si noti anzitutto che qui il dantesco "passeggiar intorno errando" è decodificato nei più concreti "gironzà" e "pian pianin", del tutto coerenti con la necessità di attendere la luce del giorno; ma, soprattutto, che quello scenario oggettivo, un po' freddo, dell'orizzonte che "il dì tien chiuso" è riportato felicemente alla soggettività dei due poeti che si prospettano l'attesa della "lus del dì".

⇒ Originale: "...mi venne in sogno una femmina balba, / ne li occhi guercia / e sovra i piè distorta, con le man monche e di colore scialba..." (Purg., XIX, 7-9)

⇒ Traduzione: "*me capita in del sogn ona bruttura / de donna stroppia, bettegoja e guercia /coi man stecchii e de color frittura.*"

Da rilevare quel termine "*bruttura*", termine astratto dal quale solitamente il dialetto rifugge ma che qui, posto all'inizio della terzina, a ben guardare ne sintetizza tutto il significato; non sfugga anche l'efficacia dell'aggettivo "*bettegoja*" (balbuziente) e di "*stroppia*" Originale: "(storpia), il primo, onomatopeico più pregnante di "balba" e il secondo più sintetico di "sovra i piè distorta". Infine, nell'endecasillabo conclusivo della terzina, Antonini sembra lasciarsi un po' andare sulla scia parodistica del suo illustre predecessore Porta, ma la cosa è

tutt'altro che fine a se stessa. Se si considera, infatti, il ritratto (un po' repellente) della "femmina balba", abbozzato da Dante, si deve ammettere che quella notazione conclusiva di Antonini, "*de color frittura*" (colore del fritto), non è soltanto comica, ma dipinge in modo impareggiabile il colore giallastro della pelle di quella donna; colore che Dante si limita a definire "scialbo".

3. Attualizzazione semantica e chiarimento-riduzione concettuale

Originale: "La tua loquela ti fa manifesto /di quella nobil patria natio /a la qual forse fui troppo molesto"

Traduzione: "*El tò dialett el me fa manifest /che te see fiorentin, de la città /a la qual mi son staa forse indigest*".

Questo è, senza alcun dubbio, un esempio lampante della genialità del traduttore. Almeno tre, infatti, sono le cose da evidenziare:

1. è reso diretto, esplicito e specifico, nella traduzione, ciò che Dante fa dire a Farinata in termini perifrastici impliciti e generici, contribuendo così anche a chiarire-ridurre il concetto a dimensioni comprensibili erga omnes (il "nobil patria natio" che diventa semplicemente "fiorentin");
2. si precisa ulteriormente, dicendo "*el tò dialett*" per "la tua loquela", che Ciò che Farinata ha percepito non è una semplice "loquela", un modo di parlare, ma il fiorentino parlato a Firenze, la parlata di casa; e si rende evidente che quel dialetto a Farinata dev'esser risuonato dentro improvviso come una stiletta di nostalgia;
3. si attualizza - e al tempo stesso si trasferisce nel concreto sentir popolare - l'aulica espressione dell'essere stato "troppo molesto", in "*son staa forse indigest*". Da non trascurare il virtuosismo, inoltre, di mantenere, all'interno di questo, già pregevole risultato, l'identica assonanza ritmico-fonica della rima nelle due lingue ("molesto" - "indigest").

Originale: "La tua benignità non pur soccorre /a chi domanda, ma molte fiata / liberamente al dimandar precorre" (Par., XXXIII, 16-18)

Traduzione: "*Per toa bontaa, femm nanca in temp a dì / qual è la grazia, che lì sul moment /senza pregatt l'è giamò pronta chi*".

Nell'italiano corrente odierno, il termine "benignità" ha assunto una sfumatura semantica di "degnazione" (pensiamo ad espressioni come, "non sarei potuto entrare, ma poi mi è stato benignamente concesso"). Qui l'Antonini, avendo forse presente questa mutazione semantica, non cade nell'insidia dell'apparentemente più ovvia "*benignitaa*": mantiene il purissimo significato dantesco di "bontà d'animo infinita" e dunque traduce "*la toa bontaa*". Non solo, ma è evidente anche la riduzione concettuale all'estrema concretezza popolare, per quanto ci si rivolga alla divinità: la terzina dantesca, nella versione meneghina dell'Antonini, mantiene una sua freschezza universale; potrebbe essere pronunciata senza difficoltà da un parroco brianzolo di oggi che voglia spiegare ad una parrocchiana afflitta l'infinita misericordia della Vergine: vengono in mente i pirandelliani Don Angelino e Zia Croce¹². La riduzione, tuttavia, non soltanto non fa perdere nulla del significato originario, ma gli mantiene tutta la sua la forza poetica ed emozionale.

CONCLUSIONE

Incoraggiare la traduzione della poesia alta?

A fronte di tali e tanti problemi, ci si potrebbe chiedere se valga la pena di insistere nelle traduzioni dei classici (e segnatamente dei poeti grandi) in lingua milanese. La risposta pragmatica sarebbe, ovviamente, *no*.

Ma chi si occupa di poesia e, soprattutto, chi ama la nostra lingua, se non per quello che è, almeno per quello che è stata (come si amano il latino e il greco) non può che rispondere affermativamente. Le ragioni storiche, filologiche, culturali sono tali e tante che non potrebbero in nessun caso essere qui elencate.

Una ragione di buon senso sarebbe che se, come si è accennato, il dialetto si impoverisce e la sua sorgente, non alimentata dall'uso, diviene sempre più stenta, lasciando intravedere un definitivo inaridimento, allora conviene rinnovarlo vestendo i classici del buon ruvido panno conservato nello stipo della nostra tradizione linguistica. Opera che conserva e nobilita nello stesso tempo.

E, visto che di poesia alta si parla, per una ragione più alta e per concludere, chiedo in prestito le parole di un grande linguista, e autorità indiscussa in fatto di lingue dialettali, come Franco Brevini; parole che sono anche di ottimismo e di speranza per il futuro delle lingue dialettali, il quale dice testualmente:

“Il poeta in dialetto, oggi, non si contrappone solo, come in passato, al poeta italiano. Si contrappone - anche in nome di un codice di maggiore potenzialità semantica, ma soprattutto più familiare ed evocativo - alla nuova lingua standard, appiattita, anonima e massificata (...) I migliori dialettali ci parlano del presente, servendosi degli strumenti di ieri per fornire un'immagine più bruciante del mondo di oggi (...) e godono oggi di un prestigio che non era mai stato altrettanto unanime e consolidato.”

NOTE

1. Cfr. per es., Fabio Varese: “*Per una meretrice che lo avea abbandonato*” e la corrispondente traduzione in milanese moderno di Ada Lauzi.
2. Sant’Agostino, *De vera religione*, L. 99 – PL 34, 166
3. Così S. Balduzzi, in: P. Scarron, *Romanzo buffo*, Sellerio Editore, Palermo, 2005, pp. 381-2.
4. V. P.L. Amietta, S. Magnani: “*Dal gesto al pensiero – il linguaggio del corpo alle frontiere della mente*”, F. Angeli, Milano, 1998, pp. 237-245
5. V. un esempio per tutti, il prezioso Dizionario Etimologico; “*I dialetti italiani*”, UTET, Torino, 1998
6. ”Cfr., per es.: C. Beretta-C. Comoletti: “*Dizionario Milanese*”, Antonio Vallardi, Editore, Milano, 2001
7. Il milanese di Luigi Cazzetta, per es. – magnifico poeta meneghino, Premio Carlo Porta 1966, -allievo” spirituale di Delio Tessa, come egli stesso amava definirsi – è in realtà più italianizzato che quello del Tessa.
8. Cfr. C. Porta in: *Poesie edite e inedite*”, Editore Ulrico Hoepli Milano, 1946, dove il dantesco “Allor si mosse ed io li tenni retro”, diventa: “...*El va! Mi ghe tabacchi adree / col pass pu curt per no schisciagh i pee*”
9. I “*Framment*” portiani di traduzione di alcuni Canti dell’Inferno dantesco, gli venivano irresistibilmente comici. Il Nostro, con ogni probabilità, si rese conto delle difficoltà che gli avrebbero posto il Purgatorio e, più ancora il Paradiso. La cosa, va detto, non riguarda soltanto la particolare propensione del “Carlin” a cogliere gli eventi in chiave umoristica; è opinione accreditata tra gli studiosi più autorevoli che questa sia una delle prerogative delle lingue dialettali e il milanese non fa certo eccezione. A questo proposito, Claudio Beretta è eloquente: “Se Carlo Porta avesse scritto in italiano le sue poesie, molte di queste sarebbero state bloccate dalla censura od i regime filo-francese o filo-austriaco. *Il fatto di averle scritte in dialetto, le collocava in un’atmosfera satirico-umoristica* [il corsivo è nostro, n.d.r.], cosicché la critica veniva accettata proprio per il suo effetto liberatorio da una tensione tra il popolo e lo Stato”. (Introduzione a “*Fiabe lombarde, liberamente tradotte in dialetto milanese*”, Editoriale Il Carrobbio, S.n.c., Rozzano (Mi), 1990.
10. V. A. M. Antonini: *La Divina Commedia in milanese*”, 3 voll. a cura di P.L. Amietta e P.G. Bianchi, Edizioni Viennepierre, Milano, 2004
11. V. A. M. Antonini: *La Divina Commedia in milanese*”, op. cit. , vol. I, p. 18

12. V. L. Pirandello, “*La fede*” in “*Novelle per un anno*”, A. Mondadori Editore, *Omnibus*, Milano, 1941, pp. 773 e segg.

Cfr. F. Brevini: “*Un mondo salvato dalla poesia*”, in “*Corriere della Sera*”, 12.XI.1989